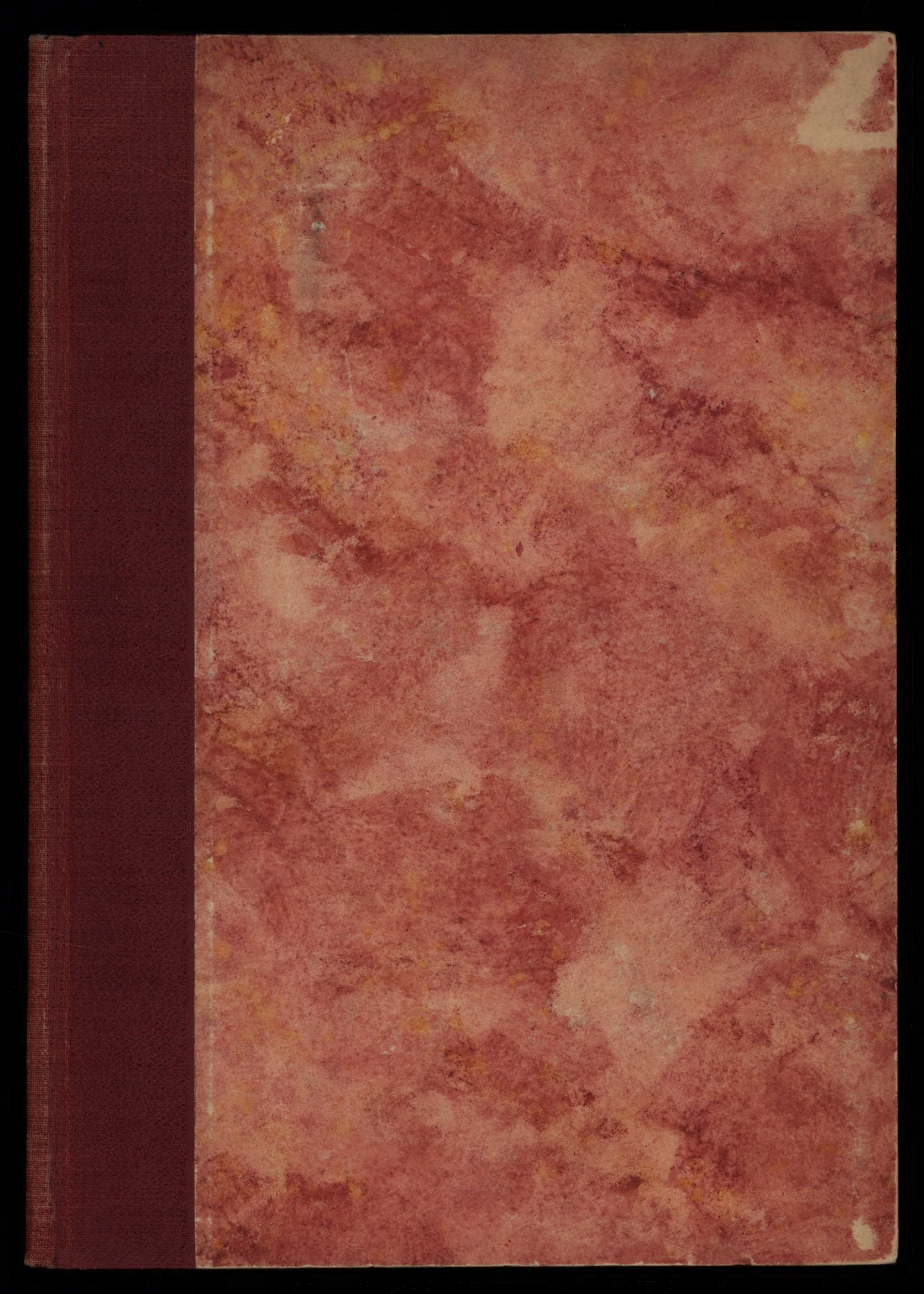
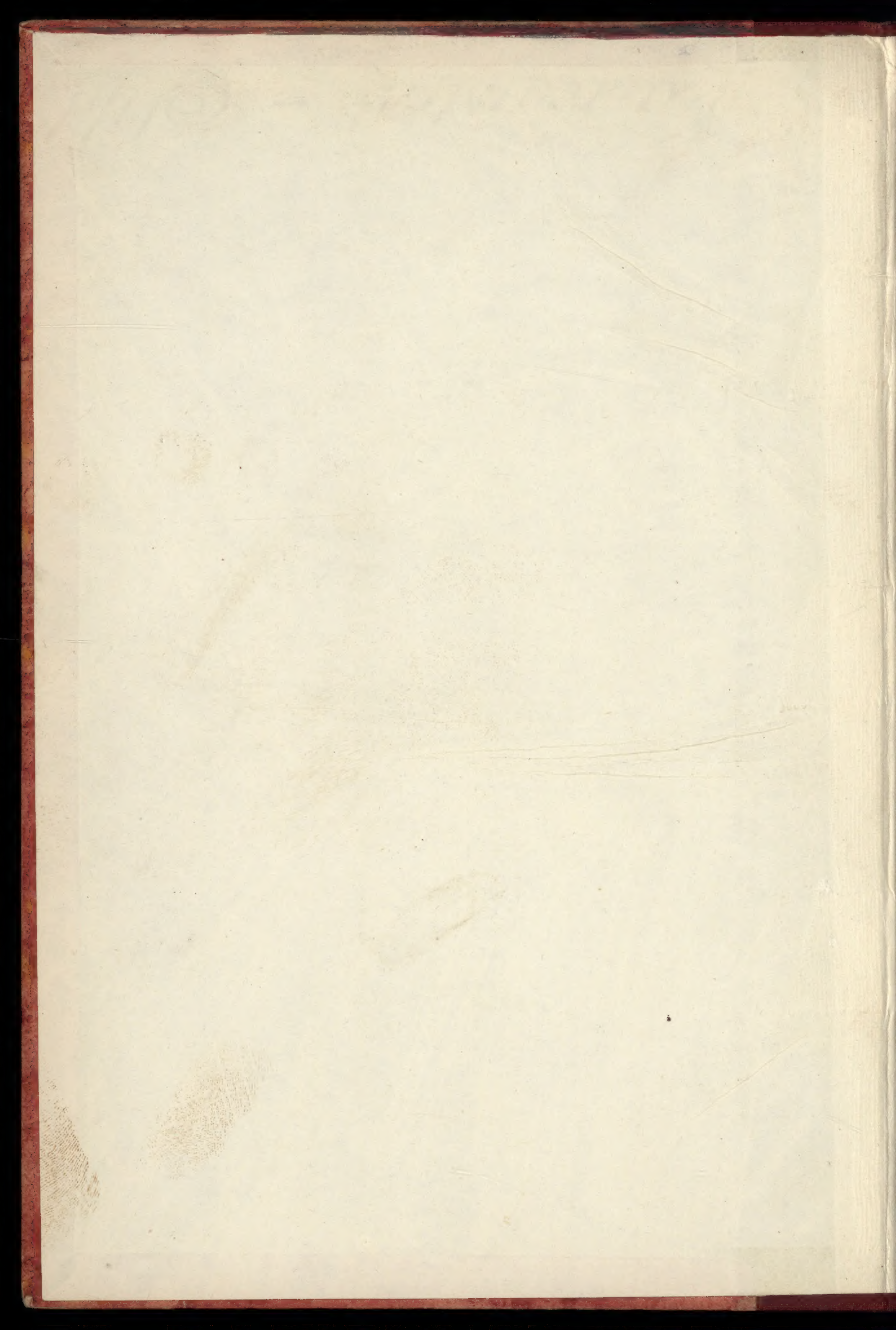
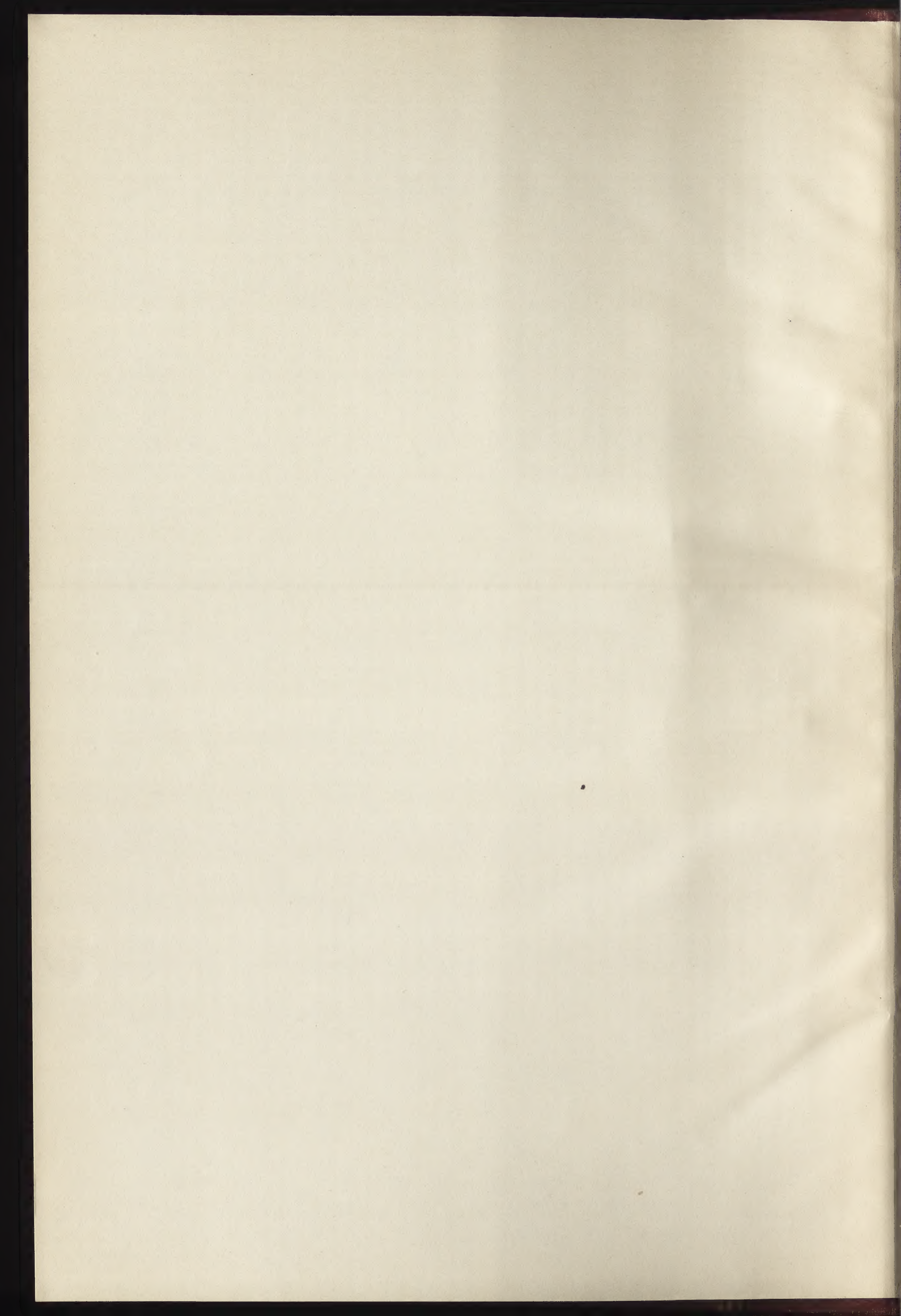






DIE JUGENDWERKE DES MICHELANGELO

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

MIT 13 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN
THEODOR ACKERMANN
KÖNIGLICHER HOF BUCHHÄNDLER

1891

VORREDE.

Michelangelo's Ruhm, erprobt durch mehr als drei Jahrhunderte, ist von der Gunst der Zeiten nie eigentlich abhängig gewesen: verstanden oder unverstanden, verehrt oder nur kalt bestaunt blieb der „Göttliche" immer an seiner Stelle und die wandelnden Meinungen der Menschen sind an ihm vorübergegangen, ohne ihn zu berühren, wie an einer Erscheinung, die ausserhalb der irdischen Dinge steht. Nur Eines hat sich geändert. Wenn vordem die berühmtesten seiner Werke diejenigen des höheren Alters waren und man bei der sixtinischen Capelle nur an das grosse Bild des jüngsten Gerichtes dachte, so hat sich für uns der Schwerpunkt bedeutend nach vorne geschoben. In der Sixtina ist uns die Decke, das Werk des ersten Mannesalters, sehr viel werthvoller als das jüngste Gericht, ja, es haben kleine Jugendwerke, von denen früher kaum Notiz genommen wurde, ein Interesse für uns, dass wir sie gegen die weltbestaunten späteren Sachen nicht austauschen wollten. Unsere Zeit hat eine Vorliebe für die Anfangs- und Entwickelungsperioden, die vielleicht nicht ganz zu rechtfertigen ist, jedenfalls aber allgemein besteht und auch offen zugestanden wird. Eine Schrift über die Jugendwerke Michelangelo's wird also nach dieser Seite keiner Erklärung bedürfen. Dagegen habe ich einige andere Bemerkungen vorauszuschicken.

Zunächst möge man hier nicht die Lebensgeschichte des jungen Michelangelo erwarten, sondern lediglich den Versuch, seine

Kunstentwickelung darzustellen. Jedermann weiss, dass das Biographische und Culturhistorische bereits vortrefflich behandelt worden ist.[1]) Vielleicht bleibt aber eine Biographie immer mit dem Nachtheil behaftet, dass neben den Ereignissen die Werke nicht so zu Worte kommen, wie man es wünschen muss. Der Biograph kann es als Schriftsteller nicht verantworten, den Gang der Erzählung immer zu unterbrechen durch formale Analysen und Vergleichungen, und dadurch geht natürlich Manches verloren; es ist z. B. fast unmöglich, dass die stilistische Entwickelung des Künstlers rein und vollständig zur Darstellung komme. Es stellt sich also das Bedürfniss ein nach einer ergänzenden Art der Betrachtung, aus der das Lebensgeschichtliche völlig ausgeschieden ist und man nichts vor Augen hat als die Folge der Werke selbst, nach einer Betrachtung, wo die analytische Methode einmal ganz zu ihrem Rechte kommt. Ich habe diesen Versuch hier gewagt.

Die Aufgabe war eine dreifache. Es handelte sich in erster Linie um die kritische Prüfung der Werke; dann waren die als ächt erkannten zeitlich zu ordnen, nach Stilgruppen zusammenzustellen; und endlich galt es, die einzelnen Werke für sich zu beschreiben und nach ihrem Werth zu begreifen. Nicht nur bei den kleineren Arbeiten war in der Beschreibung noch allerhand nachzutragen, selbst bei grossen und grössten darf man nicht glauben, die Interpretation sei schon völlig abgeschlossen. Ich habe z. B. nirgends etwas gefunden, was das Motiv des David erklärt hätte. Um die stilistische Entwickelung Michelangelo's ganz anschaulich zu machen, hätte ich gerne ein systematisches Kapitel eingerichtet, mit Detailzeichnungen einzelner Körper- und Faltenformen, doch darf ich wohl glauben, dass die beigegebenen Abbildungen als Illustration genügen werden, und die Mühe des Zurückblätterns bei der Vergleichung ist ja nicht gross. Den drei vorgeschlagenen Stilperioden wird man hoffentlich die Zustimmung nicht versagen; was bis jetzt

---

[1]) Herman Grimm, das Leben Michelangelo's. 5. Aufl. 1879. Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. 1883.

den Einblick in diese so einfache Entwickelung hinderte, waren die falschen und zeitlich unzugehörigen Werke, die überall dazwischen stacken. Wenn man den römischen Bacchus z. B. umlagert findet von dem viel später entstandenen Londoner Cupido und dem Berliner Giovannino, der meines Erachtens überhaupt keine Arbeit Michelangelo's ist, so wundert man sich nicht, dass über des Künstlers Formengeschichte so schwankende Vorstellungen bestehen konnten. Die unächten Werke habe ich in einem besonderen, zweiten Abschnitt zusammen behandelt. Ich gewann dabei den Vortheil, die Ausführungen des ersten Abschnittes schon alle als bekannt voraussetzen zu dürfen. Die Ueberschrift „Unächte Werke" ist nicht im ausschliessendsten Sinne zu nehmen, einige der dort behandelten Stücke enthalten immerhin ächte Elemente, insofern ihnen Skizzen des Meisters theilweise als Vorlage und Anhalt gedient haben werden. Wenn der erste Abschnitt das Paradies vorstellt, so wäre dieser zweite also Purgatorio und Inferno in Einem.

Noch ein Wort über die Abbildungen. Was neu darunter ist, rechtfertigt sich von selbst. Das Andere ist aus der besonderen Absicht der Schrift zu erklären. Für stilistische Demonstrationen sind Bilder immer nothwendig; wenn trotzdem nicht Alles reproducirt wurde, so geschah das in der Ueberlegung, dass von den Hauptstücken gerade Photographien in Aller Händen sind oder doch sehr leicht beschafft werden können, und dass die beste Abbildung schliesslich eine Photographie doch nicht entbehrlich macht. Auf die Holzschnitte in Springers Buch durfte ich mich nicht berufen; es sind nur wenige darunter gut. Wenn ich an einigen Orten im Besonderen auf Fehler hingewiesen habe, so that ich das selbstverständlich nicht, um den Werth des Buches zu bekritteln, aber ich meine, es wäre Pflicht der Verlagsbuchhandlung gewesen, für eine andere Ausstattung eines solchen Werkes zu sorgen. Sobald man vergleicht, was für eine Sorgfalt in der Archäologie auf Herstellung der Bilder verwendet wird, muss der Abstand Jedem deutlich

genug zum Bewusstsein kommen, und es ist nicht einzusehen, warum die neuere Kunstgeschichte der alten nachstehen sollte.

Indem ich schliesslich meine Arbeit der Oeffentlichkeit übergebe, kann ich eine letzte Erklärung nicht unterdrücken. Der Gegenstand hat mich gezwungen, mehreren hochverdienten Forschern zu widersprechen gegen meinen Willen. Ich hoffe aber, es sei bei diesem Widerspruch kein Wort gefallen, was die Grenzen der schuldigen und so gern gezollten Hochachtung überschritte den Männern gegenüber, denen die Kunstgeschichte so viel verdankt und deren Urtheil ich nun auch diesen bescheidenen Versuch unterstelle.

München, im October 1890.

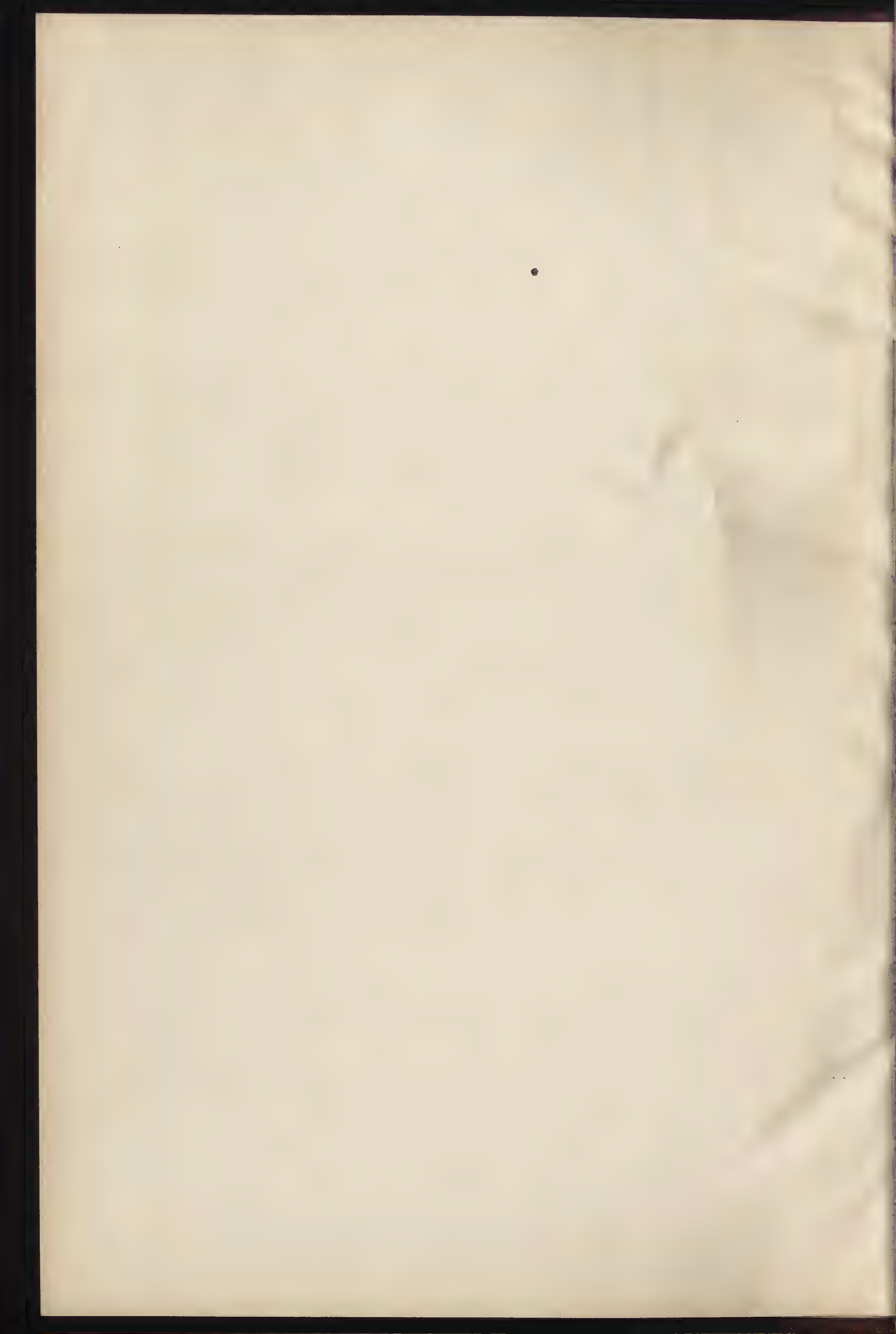
Dr. Heinrich Wölfflin.

Inhaltsverzeichniss.

Verzeichniss der Abbildungen.

ERSTER ABSCHNITT.

DIE ÄCHTEN WERKE.



Che sovra gli altri com' aquila vola.

Unvermittelt, der Zögling keiner Schule, tritt Michelangelo am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in die florentinische Kunstentwickelung ein, eine Persönlichkeit, die vom ersten Augenblick an die Züge einer geschlossenen Natur aufweist. Weder Lionardo noch gar Raffael lassen sich hier irgend vergleichen. Raffael zeichnete anfangs so völlig im Geschmacke Perugino's, dass Vasari glaubte, die Bilder von Lehrer und Schüler liessen sich gar nicht unterscheiden; Lionardo war vorbereitet durch Verrocchio und blieb lang und gerne in des Meisters Werkstatt. Bei Michelangelo ist ein derartiges Verhältniss undenkbar. Er hat nie einen Lehrer gehabt, der ihm auf die Dauer etwas hätte sein können. Die Jahre bei Ghirlandajo sind spurlos an ihm vorübergegangen und als er nachher zu Bertoldo kam, erlernte er dort zwar die Bildhauerarbeit so gut, dass sich der Sechszehnjährige schon — in den Erstlingsarbeiten — scheinbar ganz mühelos ausdrückt, es würde aber schwer sein, aus diesen Arbeiten den Lehrer zu errathen.

Es ist bedeutsam, dass trotz dieser grossen Unabhängigkeit des jungen Künstlers seine Entwickelung doch einen durchaus geraden Gang nimmt. Kein Umspringen von dem zu jenem. Wohl bemerkt man Anfangs ein kurzes Schwanken im Ausdruck — die Centauren und das gleichzeitige Madonnenrelief sehen sich wenig gleich —, aber das will nichts bedeuten: es ist unmöglich, bei irgend einem Künstler einen gesetzmässigern Fortschritt zu finden als bei diesem, dem man in erster Linie ein fessellos-titanisches Versuchen und Umherstürmen zutrauen möchte. Was bei ihm als völlig willkürlich erscheint, ist niemals das Erzeugniss einer wilden Laune, sondern innerhalb seiner Entwickelung so wohl vorbereitet, dass man es als etwas nothwendiges auffassen lernt.

Stilistisch theilen sich die Jugendwerke in drei Gruppen. Die erste umfasst die Anfänge bis zu seinem zwanzigsten Jahre. Leider sind gerade hier die Hauptwerke verloren und man ist für die Beurtheilung lediglich angewiesen auf die zwei frühesten florentiner Reliefs — die Madonna an der Treppe und der Centaurenkampf — und zwei Statuetten in Bologna. Doch kündigt sich auch hier schon der auf das Bedeutende gerichtete Sinn laut genug an. Gestalt und Geberden sind von eigenthümlich wuchtiger Schwere, die Gewandung derb und rundwulstig. Dabei bleiben die Einzelformen aber noch ohne bestimmtere Durchbildung.

Mit dem Eintritt in Rom beginnt die zweite Periode. Es ist eine Periode der Verfeinerung und unausgesetzten Ringens, die Natur in der schärfsten und genauesten Form wiederzugeben. Schon die Pietà in St. Peter bezeichnet den ganzen Stilwandel. Das neue Gefühl befriedigt sich nicht mehr mit den derben Formen der Bologneser Arbeiten, alles wird jetzt in's Bestimmte und Feine durchgebildet. Man muss sich bei der Vergleichung an die scharfgerandeten Lippen, die festgeschnittenen Augenlider halten oder an die feingrätigen Faltenbildungen, die nun zusammen mit den eckigen Brüchen und einigen nicht verschmähten Ziermotiven der Gewandung einen ganz neuen Charakter geben. Die Periode findet ihren Abschluss in dem David und der Madonna von Brügge.

Nachdem in den letztgenannten Werken das Mögliche nach dieser Seite erreicht ist, tritt eine Vereinfachung und Vergrösserung der Manier ein: der Ausdruck läutert und reinigt sich zum classischen Stil, den wir im Gegensatz zum florentinisch-quattrocentistischen den römischen Stil der Hochrenaissance nennen. Die ersten Proben geben die zwei runden Madonnenreliefs in Florenz und London, sie stehen am Ausgang der Jugendzeit Michelangelo's und bilden somit mit der heiligen Familie in den Uffizien und dem Matteo in der Kunstacademie von Florenz den Schluss unserer Betrachtung.

I.

Von den Dingen, die zeitlich dem Madonnenrelief der Casa Buonarroti vorausliegen, je noch etwas zu Gesichte zu bekommen, ist eine Hoffnung, die heute wohl kaum mehr festgehalten wird. Nachdem man die zahlreichen Exemplare einer colorirten Copie nach M. Schongauer, die Versuchung des hl. Antonius darstellend, sammt und sonders dem Glauben der Liebhaber überlassen hat, wird jetzt auch die Aechtheit der Faunsmaske im Bargello allgemein in Zweifel gezogen. Es ist eine Arbeit, die nachträglich gemacht wurde und mit dem Knabenstil Michelangelos keine Verwandtschaft hat. Der Verlust, den wir da erleiden, ist übrigens nicht so gross, und wenn es ein interessanter Zug ist, dass der junge Michelangelo mit Hingebung die dämonischen Ungeheuer des deutschen Meisters nachgebildet hat, so ist das wichtigere dabei eben das „dass“, nicht das „wie“. Die erste selbstständige Arbeit haben wir und dies ist die „Madonna an der Treppe“. Sie muss etwa in das sechszehnte Jahr Michelangelo's gesetzt werden.

1. Die Madonna an der Treppe.

(Florenz, Casa Buonarroti.)

Es ist ein Marmorrelief, ungefähr zwei Fuss hoch, sehr flach und stark polirt. Die hochgestaltete Madonna sitzt auf einem Steinblock, ganz im Profil, den rechten Fuss hinter den linken geschoben. Sie sieht gerade aus. Die eine Hand hebt den Mantel hoch, um dem Kinde Zugang zur Brust zu schaffen. Dieses selbst wird vom Rücken gesehen. Auf den Stufen im Hintergrunde, die dieser Madonna den unterscheidenden Namen gegeben haben, finden sich ein paar spielende Knaben. Die Einordnung der Hauptfigur in den Raum ist die denkbar einfachste, nach Weise eines Anfängers.

Worin liegt da das Eigenthümliche? Oder ist es verlorene Mühe, darnach zu fragen? Ich gestehe, denen nicht beistimmen zu können, die hier in der That nur eine Schularbeit finden und keine Spuren höherer Eigenart anerkennen wollen. Sehen wir



näher zu. — Die Madonna mit dem Kinde an der Brust war in der florentinischen Kunst schon hundert Mal dargestellt worden, immer aber ist es eine Mutter, die aut das Kind zärtlich liebend hinblickt oder in Demuth vor sich niedersieht. Hier ist die göttliche Frau

dargestellt aufrecht, den Kopf nur leise vorgeschoben, mit grossgeöffneten Augen vor sich hinstaunend. Das ist ein neues Motiv.[1])

Kopf und Gewandung sind durchaus im idealen Stile gehalten. Alles Porträtmässige ist vermieden. Die Linien des Profils haben antikes Gepräge, was trotz aller Kleinlichkeit zur Geltung kommt. Die Kleidung ist nicht die üblich florentinische, sondern es sind lange, einfache Tücher, die den Körper umhüllen und auch über den Kopf gezogen sind. Die Füsse sind unbeschuht.

In der Bewegung wie in der Bildung der Hände spricht sich ein derbes Formgefühl aus. Keine Zierlichkeit irgend welcher Art, keine schöngestellten, langen Finger, sondern massives Zugreifen und Festhalten. Im Einzelnen verweise ich auf die Spreizung des zweiten und dritten Fingers bei beiden Händen Maria's, eine eigenthümlich michelangeleske Gewohnheit.

Der nackte Oberkörper des Kindes zeigt eine ganz überraschend mächtige Bildung und in der Bewegung, in der emporgezogenen linken Schulter, in der Wendung des Kopfes, dem rückwärts geschobenen rechten Arm mit der umgebrochenen Hand liegt etwas — man möchte sagen — Heroisches. Das sind nicht mehr die weichen, fettwulstigen Formen und die kindlich-ungelenken Bewegungen der Früheren. Das eine Motiv der umgebrochenen Hand ist so ausserordentlich, dass man im ganzen 15. Jahrhundert es Niemandem zutrauen kann als dem Michelangelo. Ein merkwürdiger Zufall: diese Hand findet sich wie bei dem ersten so bei dem letzten Werke Michelangelo's, beim todten Christus der Pietà im Dome von Florenz. Hier und dort scheint der Körper ganz willenlos zu sein, eine blos lastende Masse, und gerade diess ist ein Problem, das Michelangelo sein Leben lang beschäftigt hat.

Die Knaben (mit kurzen Hemdchen) hinten auf den Stufen sind von gleicher starker Art wie der kleine Jesus. Der nächste — sehr schön bewegt — steht auf der fünfstufigen Treppe, die wie ein kleiner ponte Rialto auf der anderen Seite wieder abwärts führt. Von den zwei Knaben, die jenseits der Höhe stehen und sich an den hochgehobenen Händen fassen, weiss man nicht, ob sie tanzen oder zanken, der vordere grosse aber lehnt über die Brüstung,

---

[1]) Ist der Knabe eingeschlafen? Und ist die Mutter in ihren Gedanken so verloren, dass sie es nicht bemerkt? Courajod scheint dieser Meinung zu sein (Gazette des beaux arts 1881).

hält sich mit der linken Hand am Kamm des Geländers und zieht mit der rechten an einem Tuch, dessen anderes Ende ein Spielgefährte in Händen hat. Dieser vierte Knabe, den man leicht übersieht, wird im Rücken der Madonna hinter einem Mäuerchen sichtbar und scheint eben im Begriffe fortzueilen.[1]) Wenn das hintere Kinderpaar an die Buben und Mädchen der Prophetenthrone in der sixtinischen Kapelle erinnert, so haben wir bei dem vorderen das erste Beispiel des bei Michelangelo beliebten Zerrens an einem Tuche, wie es in dem Temperabild der heiligen Familie wieder vorkommt und in den sixtinischen Sclaven seine monumentalste Gestaltung findet.

Mir will also scheinen, das Relief sei ganz voll von individuellen Zügen, und wenn das Ganze wohl ein schülerhaftes Ansehen nicht verleugnen kann, so steckt doch ein gut Stück vom fertigen Michelangelo auch schon drin. Eben darum wird man sich unmöglich entschliessen können, für die Composition eine fremde Arbeit als Vorbild anzuerkennen. Wenn Bode in einem Relief der Sammlung G. Dreyfuss in Paris, das er dem Desiderio da Settignano zuschreibt, „auffallende Verwandtschaft" mit dem unsrigen findet und es als Muster des jungen Michelangelo auffassen will, so möchte er damit nicht den allgemeinen Beifall finden.[2])

[1]) Die Abbildung bei Springer zeigt mehrere Missverständnisse des Zeichners. Auch unsere mechanische Reproduction wird nicht Alles deutlich machen. Es ist sehr schwer, gute Photographien zu bekommen, da seit einiger Zeit in der Casa Buonarroti Aufnahmen jeder Art verboten sind. Der Knabe im Rücken der Madonna ist übrigens auch im Original nur bei besonderer Aufmerksamkeit zu erkennen. Zur Orientirung thut man gut, an die Bronzecopie sich zu halten, die in der Nähe hängt. (Sie stammt nach Milanesi aus dem 16. Jahrhundert.)

[2]) W. Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance. 1887. S. 57. Ich habe das fragliche Relief nicht selbst gesehen, aber zunächst wird die Zuweisung an Desiderio bestritten werden, da es im Stil mit dem — von Bode ebenfalls dem Desiderio zugeschriebenen — Relief am Pal. Panciatichi in Florenz übereinstimmen soll, wo bekanntlich die Kenner durchaus nicht einig sind; dann aber wird man von vorneherein immer geneigt sein, wenn ein Abhängigkeitsverhältniss vorliegt, bei einer Arbeit, die so entschieden den Stempel Michelangelo's trägt, das umgekehrte Verhältniss von Vorbild und Nachahmung anzunehmen. Vor Michelangelo ist kein Künstler dagewesen, der dieses Kind mit dem abgewendeten Gesicht zu bilden gewagt hätte.

Etwas anderes ist es, wenn man für die Gewandung und für die Art der Reliefbehandlung frühere Beispiele nennt. Vasari berichtet, Michelangelo habe in diesem Relief die Art des Donatello nachahmen wollen, was ihm denn auch vortrefflich gelungen sei, eccetto che vi si vede più grazia e più disegno. In der That erinnert manches an Eigenthümlichkeiten Donatello's. Zunächst die sehr flache Arbeit; dann die Gewandung mit den vielen, dünnen, langhinlaufenden Falten, die sich leicht ineinander verwirren: auf den letzten Werken Donatello's, anzufangen bei den paduanischen Wundergeschichten des hl. Antonius, trifft man ganz Aehnliches.[1] Uebrigens zeigt sich gerade in diesem Punkte die Jugendlichkeit des Künstlers noch merkbar. Das doppelte Hinüberführen des dünnen Mantels z. B. über Kopf und Schulter des Knaben ist ein unplastisches kleinliches Motiv, das nur hier vorkommt. Gleiches gilt von den am Stein herabhängenden Gewandtheilen.

Vielleicht aber kann man noch weitere Beziehungen zu Donatello finden. Der ideal stilisirte Kopf und der Schnitt der Kleidung mit dem grossen Kopftuch erinnern an Madonnenreliefs, welche mit Donatello und seiner Schule in Zusammenhang gebracht werden und eine Gruppe bilden, die sich durch den ernsten, grossartigen Ausdruck und die einfach vornehme Haltung deutlich genug aus der grossen Masse heraushebt. Bode hat aus seiner reichen Kenntniss die Beispiele zusammengestellt. Als bekanntestes darf wohl das Rundmedaillon aussen über der Seitenthüre des Domes von Siena genannt werden.[2] In diese Gruppe wird Michelangelo's Werk eingereiht werden müssen. Seine Selbstständigkeit bleibt dadurch unangetastet; schon die Darstellung der Madonna in ganzer Figur ist für Reliefs dieser Art eine Ausnahme. Michelangelo hat niemals zu Halbfiguren sich bequemt.

---

[1]) Auch die kurzgekleideten Knaben sind donatellisch.

[2]) Bode a. a. O. S. 40 u. ff. — Der Urheber der Sieneser Reliefs soll bekanntlich der Tradition nach Michelozzo gewesen sein. Schmarsow, der mit Recht zwei Hände darin unterscheidet, will es unter Hinweis auf die Judith dem Donatello geben. Meinerseits möchte ich für den Kopftypus auf die eine der tragenden Frauengestalten am Grabe des Kardinals Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel aufmerksam machen, die eine schlagende Analogie bietet (die äusserste rechts).

2. Der Centaurenkampf.

(Florenz, Casa Buonarroti.)

Das zweite, gleich alte Werk der florentiner Jugendzeit, das Relief mit dem Centaurenkampf, ist (obwohl unfertig) von jeher nach Verdienst gewürdigt worden. Am lautesten zu seinen Ehren spricht, dass Michelangelo selbst in seinen alten Tagen noch mit



Vergnügen darauf hinblickte und dann die Klage erneute, dass ihm nicht vergönnt war, der Bildhauerei sein Leben lang obzuliegen.

Beschreibung

Der „Centaurenkampf" zeigt (in Figuren von kaum ein Fuss Grösse) ein Gewühl streitender Männer, unter denen an untergeordneter Stelle auch einige Centauren sichtbar sind. In der Mitte, dominirend, der Held der Scene, die Rechte mit der Waffe hoch erhoben, die Linke, mit einem Fell umwickelt, einstweilen noch gesenkt. Er steht einem Gegner gegenüber, der, zum Pariren

bereit, den Schlag abwarten möchte, um dann mit einem mächtigen Steinblock seinerseits zum Angriff überzugehen. Es ist ein Moment höchster Spannung: die Kämpfer sehen sich in's Auge, regungslos, die geringste Bewegung auf der einen oder anderen Seite muss die Katastrophe herbeiführen.

Hinter dem steinbewehrten Jüngling steht ein Kahlkopf, ebenfalls mit einem Felsblock, der nun nach der Vordergrundsgruppe in der Mitte hinzielt[1]) und den günstigen Augenblick abwartet, sein Geschoss zu entsenden. Dort ist nämlich eben einer von den Feinden zum Gefangenen gemacht worden: in aller Eile möchte ihn der Sieger in Sicherheit bringen, mit dem einen Arm sucht er sich eine Gasse zu machen, mit dem andern hält er die Beute am Genick und schleppt sie nach sich. Der Gefangene stemmt sich aus Leibeskräften entgegen, arbeitend mit beiden Händen, den schweren Arm, der ihn gepackt hat, loszubringen und in dieser Noth ist ihm glücklich noch ein Genosse zu Hülfe gekommen, der ihn um den Rumpf fasst und zum Schlage gegen den Räuber ausholt. Die Sache wäre auch damit zu seinen Gunsten entschieden, wenn eben nicht der Kahlkopf in der Ecke mit seinem Stein noch ein Wort mitzusprechen hätte und so bleibt die Phantasie auch hier über den ungewissen Ausgang in Spannung.

Auf der rechten Seite spielt sich nochmals eine Scene der Art ab. Von rückwärts ist ein Jüngling um den Hals gefasst worden, ein Freund mit erhobenem Steinblock ersieht die Gefahr und hier ist allerdings zu erwarten, dass der Angreifer im nächsten Augenblick mit zerschmettertem Schädel am Boden liegt.

Neue Motive bieten die Gruppen zu Seiten des Helden in der Mitte. Da ist einer vom Gegner mit der Keule bedroht worden, hat aber rasch dessen Handgelenk gepackt und will ihm nun den Kopf zu Boden drücken, indem er sich mit ganzer Schwere an ihn hängt.[2]) Auf der linken Seite ein Anderer, der, von rückwärts von zwei Armen umgürtet, die verderbliche Umklammerung mit letzter Anstrengung auseinanderzudrücken sucht.

---

[1]) Nicht nach dem Jüngling selbst, der unmittelbar vor ihm steht. Das wäre doch zu matt.

[2]) Dabei ist ihm aber der Gegner mit der freien Hand an die Kehle gefahren.

In der Ecke oben links ein Bogenschütze. Dann dem Rand entlang allerlei Köpfe, zum Theil Fliehende.

Ganz vorn endlich ein niedergeworfener Centaur in hoffnungslosem Kampf, Verwundete und Todte.

Die hochwogende Plastik des Reliefs entspricht dem Stoffe. Im Gegensatz zu der stillen, ganz flach gehaltenen Madonna springen hier die Körper theilweise ganz rund aus der Fläche heraus. Und was für vollmassige Körper sind das! Es ist nicht zu leugnen, dass hier mit einem Schlag ein neues Körpergefühl hervortritt, das sich dann gleich auch in der massig gedrängten Composition Ausdruck schafft. Die früheren häufen wohl auch die Figuren — man denke an das nächstliegende Beispiel, an Bertoldo's Reiterschlacht —, aber sie geben überall Zwischenraum und Luft. Ein solch enggedrängter Knäuel ist unerhört.

Und noch etwas ist diesem Kampfrelief im Gegensatz zu früheren Darstellungen eigenthümlich: die symmetrische Anlage. Sie ist sehr geschickt versteckt, aber sie durchwaltet das Ganze und darum wirkt es trotz allem Durcheinander nicht beunruhigend. In der Mitte der Held; schräg vor ihm (aber tiefer) sein Gegner und diesem entsprechend auf der rechten Seite der am Hals umschlungene Jüngling: die einzigen Figuren, die aufrecht stehn und in ganzer Gestalt sichtbar sind. (Durch das stärkere plastische Vortreten des erstern ist die Symmetrie unauffällig.) Eingefasst von diesen beiden Pfeilern entfaltet sich die mittlere Gruppe des Vordergrundes, der Kampf um den Gefangenen; in den Ecken unten die Niedergeschlagenen, hockend oder auf den Knien; zu Seiten des Helden in scharfer Entsprechung je eine Gruppe von Zweien und endlich die obern Ecken markirt durch die bedeutendern Figuren des Bogenschützen (links) und des Steinwerfers (rechts).

Dabei darf man sich nun wohl eingestehn, dass der unfertige Zustand der Wirkung des Ganzen zu Gute kommt: man ist jetzt geneigt, die doch noch mangelnde Durchbildung der Gestalten auf Rechnung der fehlenden letzten Hand zu setzen, während Michelangelo damals noch nicht im Stande gewesen wäre, viel mehr zu geben.

Condivi erzählt, es sei Polizian gewesen, der mit einer mythologischen Erzählung die Anregung zu dem Werk geboten habe. Dargestellt sei der Raub der Deianira und der Kampf der Centauren. „Deianira" ist nun jedenfalls ein Irrthum. Man hat dafür

„Deidamia“ eingesetzt und das Relief erklärt als Kampf der Lapithen und Centauren bei der Hochzeit das Peirithoos mit der Deidamia. Vasari aber spricht von einem Kampf des Heracles mit den Centauren. Wahrscheinlich konnte er sich nicht entschliessen, dem Condivi zu folgen, weil eine Brautentführung überhaupt nicht dargestellt ist. Die Figur, die von einigen als Weib gedeutet wird, ist durchaus nicht klar als solches gekennzeichnet und findet sich überdies so nebensächlich nur angebracht, als Pendant zu einer andern Nebengruppe, dass man sich doch scheut, dem Künstler ein so mangelhaftes Erzählungstalent zuzumuthen.

Sei dem wie ihm wolle, was Michelangelo interessirte, war jedenfalls nicht die Geschichte, sondern die Bewegungen der Körper, die sich bei einem Handgemenge nackter Männer ergeben. Und hier leistet der junge Künstler so Ausserordentliches, dass bei allen, die über das Werk gesprochen haben, der Vergleich mit der Antike alsbald sich eingestellt hat. Man glaubt, ein antikes Sarcophagrelief müsse theilweise als Muster gedient haben.[1]) Es sind Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, sagt Burckhardt. Michelangelo ist nie der Antike so nahe gekommen wie hier, urtheilt Springer. Was aber in der antiken Kunst keine Analogie hat, ist die Figur des gefallenen Centauren vorn in der Mitte, und ich gestehe, dass sie mir von allen den stärksten michelangelesken Eindruck macht. Das schwere Aufliegen, das andeutungsweise schon in dem Christusknaben der säugenden Madonna vorkam, ist hier in's Mächtige gesteigert. Auch die Reliefs von Phigalia oder Pergamon haben nichts, was sich mit diesem felsenschweren Daliegen vergleichen liesse. Die Last des Riesenkörpers ruht auf dem aufgestemmten Ellenbogen, das Schultergelenk ist beinahe ausgehoben und der Kopf hat sich auf die Brust gesenkt so tief als es möglich ist. In dieser Figur meldet sich schon der Geist, der die Medicäischen Grabfiguren von San Lorenzo erdenken konnte.

---

[1]) Dass antike Eindrücke bei der Conception bestimmend waren, ist wahrscheinlich; doch bemüht man sich wohl umsonst, direkte Vorbilder ausfindig zu machen. Ueber das, was als antik zu gelten hat (die Art, wie das „Mädchen“ getragen wird; das Fassen um den Hals; das Abwehren mit fellumwundenem Arm) vergl. Wickhoff in den Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. III. 1882, S. 408 ff.

3. Der leuchtertragende Engel.

(Bologna, S. Domenico.)

Nach dem Anlauf, den Michelangelo mit den Centauren genommen, ist man erstaunt, als Fortsetzung nichts anderes zu finden als den kleinen leuchtertragenden Engel und die Statuette des heiligen Petronius in Bologna. Man merkt, dass hier die Entwickelung keinen freien Lauf hat nehmen können. Sie wurde gewaltsam abgebrochen. Immerhin geschah das nicht unmittelbar nach den „Centauren", diese hatten ursprünglich eine andere Fortsetzung. Zwei grosse Werke aus der ersten Florentiner Zeit sind uns verloren gegangen: ein gekreuzigter Christus von Holz, fast lebensgross[1]), und eine Heraclesstatue in Marmor, vier Braccien (Ellen) hoch, also in noch grösserem Massstab. Sie sind anzusehen als die ersten Muster des gran disegno, was den Ruhm Michelangelos ausmachte, als die ersten Arbeiten, denen eingehende anatomische Studien zu Grunde lagen. Der Christus hing über dem Hochaltar von S. Spirito und ist dem Prior des Klosters zu Liebe gemacht worden; in dem überlebensgrossen Heracles dagegen, der lange Jahre im Hof des Palazzo Strozzi stand und dann nach Frankreich sich verlor, haben wir dem Stoffe nach offenbar ein Erzeugniss eigensten Willens. Mit dieser Aufgabe machte nicht nur Michelangelo, sondern die florentinische Kunst überhaupt einen ganz grossen Schritt vorwärts. Man mag sich erinnern, dass es die erste Arbeit nach dem grossen Verluste war, den Michelangelo in dem Tode Lorenzo's de' Medici erlitten hatte. In solchen Momenten pflegt man ein höchstes zu wagen. Und es war ein Wagniss der Art, einen überlebensgrossen, nackten Heracleskörper zu bilden. Weder das Thema noch dieser Massstab waren in Florenz heimisch. Fù stimato cosa mirabile, sagt Vasari von dem vollendeten Werk.

Und nun ermesse man den Abstand zu dem kleinen Bologneser Auftrag! An der arca des hl. Dominicus fehlten noch einige Statuetten — der Meister Niccolò war von seinem Werke hinweggestorben — und Michelangelo sollte so gut als möglich das

---

[1]) Nach dem Zeugniss Condivi's. — Condivi ist sehr pünktlich in der Angabe der Grösse, im Gegensatz zu Vasari's schwankender Praxis.

Fehlende ergänzen. Zunächst handelte es sich um einen jugendlichen leuchterhaltenden Engel, ein Figürchen von etwa zwei Fuss Höhe.



Es war das in der That keine Aufgabe für ihn. Man war gewöhnt, bei solchen Gestalten die reinste kindliche Holdseligkeit und unschuldige Demuth verkörpert zu sehen. So hatte Niccolò (dell' Arca) den Engel gebildet, zu dem Michelangelo nun das

Gegenstück liefern sollte. Ihm fehlte die Empfindung hiefür und ohne der hergebrachten Auffassung auch nur einen Schritt entgegenzukommen, machte er einen Engel nach seinem Sinn, verzichtend auf all das, was gemeinhin als gefällig und reizend erschien.

Es ist ein starkgebauter, kraushaariger Trotzkopf, der da kniet, durchaus im gleichen Körpergefühl geformt, wie die Figuren des Centaurenreliefs: ein runder Kopf, ein fester, kurzer Hals und eine breite Brust. Hände und Füsse gross und derb.

Der Blick ist nicht gesenkt, sondern frei und ohne alle Scheu blickt das Auge auf den Beschauer. Der Mund halb geöffnet. Der Ausdruck hat etwas Unzufriedenes, Trotzig-Mürrisches. Und dazu stimmt die Form der Einzeltheile: das kräftige, breite Kinn, die kurze Stirn, die dicken Lippen und die ungemein feste, geradabsteigende Nase, zu der die (wenig gewölbten) Augenbrauen fast im rechten Winkel stehen.

Den derben Händen entspricht das derbe Anfassen des Leuchters. Man erwartet es nicht anders, als dass der Kerl seine fünf Finger breit um den dickbauchigen Leuchterstamm legt; schon die Madonna hatte ja auf alle Grazie der Handbewegung und Fingerstellung mit vollem Bewusstsein verzichtet.

Und dasselbe Formgefühl, das im Körper lebt, schafft sich Ausdruck auch im Tectonischen, in der Behandlung des Leuchters. Man vergleiche, wie der milde Niccolò dell' Arca auch hier ganz anders stilisirt. Michelangelo's Leuchter ist von vornherein bedeutend schwerer und wuchtiger gebildet. Es ist ein dickbauchiger Bengel, der sich aus nur wenigen Gliedern zusammensetzt. Im Detail waltet eine fast unerlaubte Derbheit.

Ebenso sind die Flügel grösser als sonst und die Federn zeigen eine den Leuchterformen parallele Umbildung ins Massive.

Michelangelo's Engel erscheint unruhiger als der Engel Niccolò's. Es hängt das einerseits zusammen mit der Stellung: der ältere hält sich gerade und bleibt fast rein im Profil, unser Engel dagegen beugt den Oberkörper vor und wendet die Brust halb auswärts. Noch mehr bewirkt aber den Eindruck des Unruhigen die Art der Kleidung. Ein Rock mit Gürtel und einem Ueberfall darunter, die Aermel (von gefüttertem Stoff) lässig anschliessend: das ist noch nichts besonderes; aber wo hat man je ein gewaltsameres Wühlen in einem dicken, wulstig faltenden Stoffe gesehen? Die Erinnerung an Verrocchio, der unter den Florentiner Künstlern am meisten

ein unruhig durchfurchtes Gefälte liebte, wäre hier nicht am Platze, man muss einen anderen Künstler nennen, dem Michelangelo in Bologna zum ersten Mal begegnete und der ihm auf gewaltige Weise imponirte: Jacopo della Quercia.

Quercia war längst todt. Er gehört zu den Uebergangsmeistern, unter diesen aber ist er vielleicht der interessanteste. Seine Reliefs und Statuen am Mittelportal von S. Petronio in Bologna stehen da als Zeugen einer Kunst, die, getragen von einer ganz ausserordentlichen Individualität, keine Fortführung fand. Erst jetzt, nach mehr als einem halben Jahrhundert, kam einer, der ganz verstand, was der alte Meister gewollt hatte. Quercia ist eine Machtnatur. Man muss seine Köpfe mit den grossen Knochenformen ansehen[1]) und dann seine gewaltigen Hände. Er hat hier eine Bewegung, die ihm vor Allem lieb ist, die breit aufliegende Hand mit ausgestreckten fünf Fingern. Auf dem Joachimsrelief am Taufbrunnen von Siena kommt sie fünfmal nebeneinander vor. Durch diese eine Bewegung legitimirt er sich schon als Mann der neuen Zeit. Daneben steckt er freilich mit einem Fuss noch immer ein wenig im Gothischen drin. Das gothische Unduliren, die prachtvoll geschwungene Posirung hat er nie ganz fahren lassen wollen. Und so ist auch in der Gewandung bei all dem schwer-prächtigen malerischen Reichthum der Faltenmotive etwas Flüssig-Hinwallendes, was Michelangelo nicht wollte. Wie sehr er ihm aber entgegenkam, kann man nicht nach dem Engel bemessen, sondern erst nach der zweiten Bologneser Statue, dem hl. Petronius.

4. Der heilige Petronius.

(Bologna, S. Domenico.)

Michelangelo hat ausser dem Engel noch zwei männliche Heilige für die arca des Dominicus gearbeitet: einen Petronius und einen Proculus. Der eine ist zerbrochen worden und durch eine andere Statue ersetzt. Petronius aber steht noch an seinem Platz. Er ist fast um ein Drittel höher als der Engel.

Dass hier Jacopo's della Quercia Petronius in der Lünette des Hauptportals der ihm geweihten Kirche unmittelbares Vorbild

[1]) Wickhoff a. a. O. macht darauf aufmerksam, dass Michelangelo's Engel im Typus zurückgehe auf Quercia's grabenden Adam.

gewesen sei, ist unzweifelhaft.[1]) Dennoch ist der Ausdruck ein anderer. Gerade die Betrachtung der Unterschiede ist nach beiden Seiten lehrreich.

Für sich allein betrachtet hat Michelangelo's Arbeit einen auffallenden Zug von Weichheit. Es liegt das nicht im Typus des Kopfes, überhaupt nicht in der Bildung der Formen — sie sind alle von gewohnter Derbheit —, sondern in der Haltung, vornehmlich in dem seitwärts gebogenen Kopfe. Man würde von Michelangelo etwas Anderes erwartet haben als diese schön geschwungene Figur — mit stark unterschiedenem Standbein und Spielbein —, die ihr Stadtmodell wie ein Spielzeug mit beiden Händen rechts vor sich hält und dabei mit dem Kopf etwas nach der andern Seite ausweicht, um so ein Gegengewicht zu schaffen. Das Auffallende erklärt sich erst durch Vergleichung mit dem Vorbild: neben Quercia verschwindet jener Zug von Weichheit, jener sanfte Schwung augenblicklich und Michelangelo's Figur erscheint fast starr. Quercia hat die Vortheile, die die einseitige Belastung eines Beines im malerischen Interesse gewährt, das Sinken der einen Schulter, die Wendung des Oberkörpers und des Kopfes, mit ganz anderm Nachdruck ausgebeutet. Sein Petronius legt sich weit zurück und hält dabei das Stadtmodell, das von beträchtlichem Gewicht zu sein scheint, nicht mit den Händen, sondern trägt es im (rechten) Arm (die linke Hand ist mit Aufnehmen des Gewandes beschäftigt). Ueberall ist auf die malerische Wirkung der verkürzten Ansicht gerechnet. Das Stadtmodell präsentirt sich nicht wie bei Michelangelo in voller Breite, sondern ist schief zum Beschauer orientirt. Und ebenso der Kopf des Heiligen. Michelangelo hat sich auf diese Reizmittel nirgends eingelassen und die ganze Figur ins Strammere umstilisirt. Sie ist fester im Rückgrat und steht besser auf den Beinen.

Das Gleiche gilt von der Gewandung. Der starke Aufwand an Falten ist zwar beiden Künstlern gemein und Michelangelo's Statue tritt dadurch auffällig genug aus der Reihe ihrer stillen Genossen an der arca heraus, aber das Gefälte ist von zäherem Charakter, es fliesst nicht in rauschenden Linien herunter, sondern klebt mehr am Körper. Der Schnitt des Mantels geht auf das Muster des hl. Ambrosius (ebenfalls in der Portallünette) zurück,

---

[1]) Wickhoff hat zuerst darauf hingewiesen.

die Faltenmotive aber sind im Einzelnen alle Michelangelo's Eigenthum. Später mehrfach wiederkehrend findet man das Motiv über dem Unterleib, wo drei Falten zu einer Art Nische sich zusammenlegen („Nischenmotiv"). Die einfache Abschlusslinie des (aufgenommenen) Mantels vor den Knieen würde Quercia als zu trocken empfunden haben.

Der Kopf ist ebenfalls selbstständig erfunden und bis ins Einzelne (die Form der Augensterne z. B., die nur ganz kleine Punkte sind) in der für Michelangelo damals charakteristischen Weise durchgeführt, so dass ich — nebenbei bemerkt — nicht verstehen kann, wie man in dem Werk zwei Hände finden will.[1])

Schade, dass der Procul nicht erhalten ist, wir besässen dann mehr Anhaltspunkte für die Art, wie Michelangelo den starken fremden Eindruck verarbeitete, ohne sich aus seiner eigentlichen Bahn drängen zu lassen. So kehren wir zurück nach Florenz und haben auch da nur wieder die Ueberlieferung dessen, was er gethan, nicht die Werke selbst.

Es drängte ihn wieder in's Grosse. Es scheint, dass sich seine Gedanken schon damals auf den verhauenen Riesenblock richteten, aus dem er später den David formte,[2]) doch blieb es einstweilen bei Arbeiten mittleren Formates.

Es entstand jener schlafende Cupido, der künstlich alt gemacht und als antikes Werk nach Rom verkauft wurde. Die Geschichte ist vorbereitet durch die Erzählung der Biographen, dass schon der Knabe seine Freude hatte, alte Zeichnungen täuschend nachzumachen und die Leute damit anzuführen. Leider scheint es unmöglich, den Cupido wieder aufzufinden. Auch die Hoffnungen, die K. Lange erweckte, haben sich nicht verwirklicht.[3]) Wie Michelangelo den Stoff behandelte, kann man sich nach dem Muster des Knaben auf dem Madonnenrelief ungefähr vorstellen: das schwere, gebrochene Daliegen eines Schlafenden ist jedenfalls so völlig in seiner Eigenart

---

[1]) Es giebt eine Notiz vom Jahre 1527 (mitgetheilt u. A. von Springer), die besagt, Michelangelo habe den Petronius nur „quasi totta" gemacht. Sollte das vielleicht heissen, ein Anderer habe die Statue angefangen? Auch das ist nicht glaublich.

[2]) Vasari (ed. Sansoni) VII. 153.

[3]) Vgl. Lange's Ausführung bei Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst 1883, und dagegen Venturi im Archivio storico dell' arte 1888.

gegeben worden, dass es der ganzen historischen Naivität jener Zeit bedurfte, um an die Möglichkeit einer Täuschung zu glauben.

Musste man früher die ganze Zeit zwischen dem Bologneser Aufenthalt und der ersten römischen Reise (Sommer 1495 bis Sommer 1496) wohl oder übel mit der Cupido-Geschichte ausfüllen, so hat sich seit 15 Jahren die Aufmerksamkeit noch auf ein anderes Erzeugniss jenes Jahres gerichtet, mit dem man sich jedenfalls auseinandersetzen muss: ich meine auf die Statue eines jugendlichen Johannes, von der zuerst Condivi berichtet und die dann — lange verschollen — in unserer Zeit wieder entdeckt worden sein soll. Es gelang dem Museum in Berlin das Werk zu erwerben. Meiner Ansicht nach hat aber die Statue mit Michelangelo nichts zu thun, und so behandle ich sie erst im zweiten Abschnitt.

II.

Als einundzwanzigjähriger Mensch, im Sommer 1496 (25. Juni) kam Michelangelo zum ersten Mal nach Rom. Sein Bericht über den denkwürdigen Tag an Lorenzo di Pierfrancesco Medici ist sehr gemessen, ohne alle enthusiastische Färbung. Der höchste Ausdruck: „es scheinen hier in der That viel gute Sachen zu sein“ (e certo mi pare ci sia molte belle cose)[1].

Man darf nicht glauben, mit dem Eintritt in die römische Ruinenstadt sei Michelangelo in den Bannkreis der Antike gekommen, wie wir sie mit Winckelmannischen Begriffen fassen. Dem plastischen Schönheitsideal der classischen Kunst geht er völlig aus dem Wege. Rom bedeutet für ihn einstweilen nichts anderes als die Aufforderung, der Natur sich bis in's Einzelnste zu bemächtigen. Statt zu vereinfachen, sucht er im Gegentheil jetzt möglichst reich im Detail zu werden; er erkennt, dass seine Formen sich bisher zu sehr im Allgemeinen gehalten haben, es beginnt ein ganz neues Studium der Natur, sein Stil wird schärfer und feiner. Erst als er — zurückgekehrt nach Florenz — das Höchstmögliche erreicht hat, nimmt seine Kunst eine classische Wendung, erst nach dem David und der Brügger Madonna beginnt er in jenem grossen einfachen Geschmack zu arbeiten, den man vorzugsweise als römischen Geschmack bezeichnet. Ob, nach der geistigen Seite betrachtet, Werke wie die Pietà in St. Peter auch ohne die römische Umgebung hätten entstehen können, ist eine unentscheidbare Frage.

Drei Arbeiten werden auf den ersten römischen Aufenthalt zurückgeführt, die Pietà in St. Peter in Rom, der Bacchus im Bargello in Florenz und der Cupido im South-Kensington Museum in London. Die beiden letztern, nimmt man an, seien wahrscheinlich noch vor der Pietà entstanden.

---

[1]) Milanesi CCCXLVII.

Ich bin hier zu andern Resultaten gekommen. Die Pietà steht für mich am Anfang. Der Bacchus mag im Entwurf wohl auf das erste römische Jahr zurückgehen, vollendet wurde er jedenfalls erst nach der Pietà; ich behandle ihn daher an zweiter Stelle. Der Cupido in London aber gehört gar nicht in diesen Zusammenhang; ich halte ihn zwar für ächt, aber nicht für ein Jugendwerk.

1. Die Pietà.

(Rom, St. Peter.)

Laut Contract vom 27. August 1498 hatte Michelangelo für den Cardinal Jean de Villiers de la Grolaie zu liefern: eine Pietà in Marmor, lebensgross, so schön „wie kein einziges Werk heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künstler besser schaffen könne“. Als Frist war ihm ein Jahr gegeben. Die Verhandlungen scheinen aber schon in frühere Zeit zurückzugehen: bereits im Herbst 1497 reiste Michelangelo in des Cardinals Interesse nach den Marmorbrüchen von Carrara und der Contract vom Sommer 1498 wäre somit nur als endgültige Formulirung anzusehen, nachdem Alles schon vorbereitet war. Möglich, dass die Abmachungen anfangs auch etwas anders lauteten, da ausdrücklich bemerkt wird, durch den besagten Contract solle Alles ungültig gemacht werden, was früher gesagt worden sei.

Was wir in der dunklen Capelle in St. Peter sehen, ist eine einsame Gruppe des Schmerzes: Maria mit der Leiche des Sohnes auf ihrem Schooss. Als Compositionsproblem gab Michelangelo eine Leistung von allerhöchstem Werth: der grosse todte Körper ist so geschoben und mit der Figur der sitzenden Maria zusammengeordnet, dass das Auge nicht den leisesten Missklang empfindet;[1]) eine noch bedeutendere Leistung aber ist das Werk nach der seelischen Seite. Wenn ihm in der Form noch einige Spuren des

---

[1]) Dabei ist zu bemerken, dass die Ansicht genau von vorn zu nehmen ist. Es ist ein grosser Missstand, dass die Photographen ihre Apparate meist ganz willkürlich unter allen möglichen Winkeln aufstellen und dass diese Aufnahmen dann in die Handbücher übergehen. So ist — meiner Ansicht nach — die Abbildung bei Springer stilistisch nicht gerechtfertigt. Wir haben es mit einer Wandgruppe zu thun. Fast richtig giebt die Ansicht Alinaris Photographie 8586.

15. Jahrhunderts anhaften, so gehört es dem Ausdruck nach unbedingt zu den Schöpfungen der ganz hohen Kunst. —

Ich beginne mit der formalen Betrachtung. Hier ist der erste Eindruck immer ein Sich-Verwundern über den unmässigen Aufwand im Gefält. Wenn auch die Linien des liegenden Christus zugestandenermassen dadurch gewinnen, so wirkt er eben doch zerstreuend. Der junge Künstler kann es noch nicht lassen, seinen ganzen Reichthum an Motiven auszuschütten. Da sind zunächst die Falten des zwischen den Beinen sich einsenkenden Gewandes; dann je eine Stoffanhäufung über den Knieen — über dem linken entsteht dadurch eine Art einrahmender Nische —; das gleiche Motiv wiederholt sich über der linken Achsel;[1] nicht genug, quer über die Brust geht ein Band hin, um in dem lockern Gewand auch dort noch ein möglichst lebhaftes Faltengekräusel hervorzubringen; die Endigung am Hals endlich wie unten am Boden bewegt sich ebenfalls in einer Fülle krauser Formen. Wenn man von den bologneser Sachen herkommt, wird diese jugendliche Lust am Vielen und Gewaltsamen nicht befremden; der Engel und der Petronius waren nicht anders drapirt; dagegen macht sich im Formgefühl insofern doch eine Wandlung geltend, als jetzt statt der derben rundwulstigen Falten mehr und mehr feingrätige Bildungen erscheinen, scharfe Gerade und eckige Brechungen. (In dieser Weise ist z. B. das Nischenmotiv umstilisirt.) Eine feine Zierlichkeit kommt dann auch zu ihrem Recht, die früher ganz verbannt schien. Sie bekundet sich in der sorgfältigen Art, wie etwa der Aermelanfang und das Aermelende behandelt ist, wo einige Verzierungen in sauberer Arbeit angebracht sind.

Eine ähnliche Stilwandlung kommt in den Formen des Körpers zum Vorschein. Alles wird präciser und feiner gestaltet. Man besehe sich Dinge, wie die scharfrandigen Lippen oder die fest geschnittenen Augenlider.

Die Körperbildung im Ganzen ist von edler Schlankheit, doch ist das lediglich bedingt durch den Gegenstand. Michelangelo war mit Brunellesco darin einig, Christus sei gewesen una persona delicatissima. Der Kopf besonders ist sehr vornehm, mit hohem, dünnem Nasenrücken.

---

[1] Wie schon bei der Madonna an der Treppe und dem leuchtertragenden Engel.

Maria ist von gleichem Geschlecht. Der Kopf das vollkommene Muster von Michelangelo's erstem weiblichen Idealtypus: ein scharfes Oval mit eckigem Kinn, die Nase lang und schmal, der Mund mit den feinen Lippen ohne alle kleinliche Hübschheit, eher breit. Es fiel damals schon auf, dass die Mutter im Verhältniss zum Sohn viel zu jugendlich gehalten sei. Auf verwunderte Vorstellungen antwortete Michelangelo mit dem Hinweis auf die unbefleckte Empfängniss. Doch ist diese theologische Erklärung nicht allzu ernst zu nehmen, es war eben sein künstlerischer Wille so.

Michelangelo lässt Maria den Todten ganz allein tragen. Sie sitzt breit da — den rechten Fuss etwas höher gesetzt —, damit der Leichnam bequemen Raum zum Aufliegen bekommt. Seine Füsse hängen lässig herunter, der Oberkörper ruht in Maria's rechtem Arm, die ihn unter der Achsel hält, wie man ein Kind hält. Der Kopf ist über ihren Arm zurückgesunken.

Beine, Brust und Haupt geben so eine ganz gebrochene Bewegungslinie. Aber mehr, der Körper ist auch mehrfach gewendet. Während unten das linke (innere) Bein höher zu liegen kommt, als das rechte (äussere), ist oben durch die Art des Haltens die äussere Achsel höher gehoben als die innere (linke). Der Kopf aber behält diese Richtung nicht bei, er lehnt sich nicht an Maria's Brust, sondern liegt schief nach aussen.

Zwischen die Finger des schlaff herabhängenden Armes hat sich eine Falte vom Gewand der Mutter eingeschoben. Darin liegt etwas Rührendes. Man nimmt die Fingerstellung leicht als eine willkürliche, es ist, als ob noch ein Schimmer des Lebens den Leichnam umspiele.

Das ist Christus, der Todte. Nun aber ist die höhere Frage, wie sich Maria, die Lebende, benimmt. Fast alle italienischen Künstler haben sich an diesem Problem versucht. Seit Giotto ist die Darstellung der Pietà in die Kunst aufgenommen und gerade seit Ende des 15. Jahrhunderts mehren sich die Bilder der Art auffällig. Drei hochberühmte Gemälde der Pietà kann man im Palazzo Pitti nebeneinander sehen, von Perugino, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto. Wie haben diese Meister die Aufgabe gelöst?

Bei Perugino hält Maria den einen Arm Christi und sucht mit flehentlichem Blick aus dem Antlitz des Todten noch etwas herauszulesen. Sein Kopf liegt in den Händen der Magdalena.

Fra Bartolomeo überlässt der Mutter nicht nur den Arm, sondern auch das Haupt, dem sie einen letzten langen Kuss aufdrückt.

Einen Schritt zum Seelenloseren macht Andrea del Sarto, bei dem Maria mit dem blossen klagenden Beschauen der Handwunde sich begnügt. — Die beiden letzten Bilder sind erst nach Michelangelo's Pietà entstanden, das erste (von 1494) mochte er wohl kennen, zumal es in Florenz das grösste Entzücken hervorrief. Es ist aber keine Linie davon in seine Composition übergegangen.

Von vornherein steht bei ihm dis Sache insofern anders, als Maria nur die eine Hand frei hat, indem der Todte auf ihrem Schoosse liegt und ihr Niemand beim Tragen hilft. Trotzdem wäre ihr dadurch nicht die Möglichkeit benommen gewesen, in einer der angedeuteten Weisen sich zu geberden: sie hätte noch immer den Arm des Sohnes halten, seine Wunden beschauen, ihn küssen, noch immer den fragenden Blick auf seinem Antlitz verweilen lassen können. Aber nichts dergleichen.

Mit geneigtem Kopfe sitzt Maria da, ganz ruhig, die Augen halb geschlossen; sie hat nichts mehr zu betrachten; stumm hält sie den Todten auf ihrem Schooss; was sie sagen will, liegt Alles in einer Geberde: die Hand ist gesenkt, offen, die innere Fläche nach oben. Diese Geberde verleiht dem Werk den Stempel der classischen Kunst, insofern sie Ausdruck einer höchsten Sinnesart ist. Ich will sie nicht in Worte umsetzen, vielleicht verträgt sie dies überhaupt nicht, jedenfalls aber werden die Worte bei jedem Beschauer anders lauten. [1])

Man hat von der Antike gesagt, dass hier die Affecte wie unter einem Schleier verborgen blieben; die gleiche hohe Fassung, die gleiche gehaltene Grösse im Affect liegt der ganzen classischen Kunst der Italiener zu Grunde. Dem Nordländer und Germanen ist es nicht von Hause aus gegeben, die edle Sprache dieser Geberden zu sprechen oder auch nur zu verstehen und durch unpassende Uebertragung dessen, was durchaus national bedingt ist, sind die meisten noch abgestumpft worden und leicht geneigt, überall nur theatralische Declamation zu sehen. Es gehört Erziehung

---

[1]) In mehrfacher Beziehung ist es interessant, die ganz ähnliche Handbewegung Christi auf dem fast gleichzeitig entstandenen Abendmahl des Lionardo in Mailand zu vergleichen. Es ist auch dort die linke Hand, die die eigentlich ausdrucksvolle ist: „Ja, es ist so!" (Goethe.)

dazu, um das Echte vom Unechten zu unterscheiden. Auf keinen Fall dürfte eine deutsche Muttergottes sich so benehmen, wie Michelangelo's Madonna es thut.

Es war aber auch den Italienern nicht lange vergönnt, jene „stille Grösse" festzuhalten. Die Geberde von Michelangelo's Maria erscheint künftighin wohl überall, wo der Ausdruck der Klage verlangt ist, aber sie wird immer stärker und immer hohler. Man vergleiche ein Werk wie Montautis Pietà in der Lateransbasilica (Cap. Corsini), um den ganzen Abstand des 17. Jahrh. zu ermessen. Maria ist jetzt aufgestanden, halbaufgerichtet liegt der Todte an ihr; sie blickt gen Himmel und hebt die ausgebreitete Hand hoch empor in lauter Klage.[1]) Als malerisch bewegte Composition vortrefflich, lässt uns die Gruppe doch innerlichst kalt.

Die Pietà machte Michelangelo mit einem Male zum ersten Bildhauer Italiens. Er selbst mag ein Bewusstsein vom Werth seiner Leistung gehabt haben, als er in grossen Buchstaben an sichtbarster Stelle (auf dem Brustband der Maria) seinen Namen eingrub:

MICHAEL ANGELUS BONAROTVS FLOREN. FACIEBAT

Die Pietà ist das erste und einzige bezeichnete Werk seiner Hand.

2. Der Bacchus.

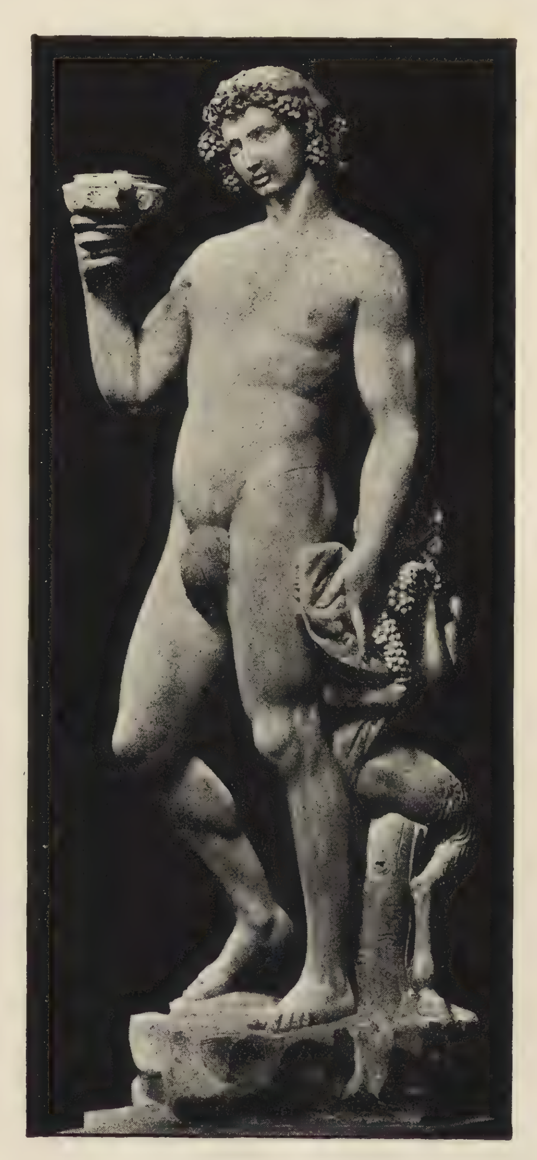
(Florenz, Museo nazionale.)

Ich setze den Bacchus in seiner Vollendung später an als die Pietà, aus stilistischen Gründen. Es ist eine Arbeit von so ausserordentlicher Schärfe, dass sie darin noch ein gut Stück über die Pietà hinausgeht. Der Anfang, der Entwurf und die Inangriffnahme des Werkes, mag darum doch in die ersten römischen Monate fallen, noch vor die Bestellung des französischen Cardinals, und es wird sich nichts ernstliches einwenden lassen, wenn die Briefnotiz vom 19. August 1497 (Milanesi II) auf diesen Bacchus bezogen wird. Michelangelo meldet dort, dass er an einer Figur zu eignem Vergnügen arbeite, nachdem eine schon früher begonnene wegen

---

[1]) Bei Michelangelo ist die Hand nicht ganz offen, und in dieser Zurückhaltung liegt ein feiner Reiz. Man möchte eine Blume vergleichen, die sich noch nicht völlig erschlossen hat.

Fehlers im Marmor hatte aufgegeben werden müssen. Man muss sich dann denken, dass vor dem bedeutendern Auftrag der Bacchus eine Zeitlang in den Hintergrund getreten sei.[1])



Wer etwa im Berliner Museum die Körper des Christus und des Bacchus im Abguss zu vergleichen Gelegenheit hat, wird dieser zeitlichen Umordnung seinen Beifall nicht versagen. Man halte sich an Details wie an die Behandlung der Brustwarzen, des Nabels, der Augenbrauen. Was dort nur angedeutet, ist hier ausgeführt. Die Brauen, die dort nur ein Wulst mit ein paar eingeritzten Strichen sind, sind hier ganz bestimmt durchgebildet; am Nabel ist die obere Falte fein und scharf angegeben; die Brustwarzen mit ihrer Umrahmung sind auf's exacteste ausgeführt. Wie energisch sind die Ränder von Lippen und Augenlidern verschärft! Und in den Haaren, welche Durcharbeitung bis in die einzelne

[1]) Ohne diese Annahme hätten wir wieder eine „verschollene“ Arbeit mehr. Den Ausdruck: Jacopo Galli, der spätere Besitzer, habe die Statue „bestellt“, wird man nicht als Gegengrund geltend machen wollen.

Locke! Und das sind nicht äusserliche Fortschritte blos, auch im Anatomischen ist der Bacchus dem Christus stark überlegen. In dem eindringenden Naturstudium liegt der eigentliche Werth des Werkes.

Baumstrunk und Felsboden, Dinge, die beide auch bei der Pietà vorhanden sind, haben die nämliche Verschärfung der Formen erfahren. Ich will bei dieser Gelegenheit ein für alle Mal auf diese den Künstler kennzeichnenden Nebensachen hinweisen. Michelangelo's Jugendstil geht hier von Anfang an auf das Steile, Scharfgerissene und Hartkantige und er wird darin immer unerbittlicher. Wenn der Bacchus über die Pietà hinausgeht, so wird er seinerseits wieder übertroffen von dem David. Wie aber das individuelle Formgefühl im Grunde doch unverändert fortdauert, beweist recht deutlich die Stilisirung des Tectonischen.

Die Schale, die unser Trinker in der Hand hält, ist von ganz gleicher Art wie der Leuchter des bologneser Engels. Bestimmter, aber sonst ebenso derbbäuchig, schwer und grobprofilirt. Noch die Schale Noah's auf dem ersten Bilde der Sixtinischen Decke ist vollkommen gleich stilisirt. Der Künstler geht ganz unbeirrt seines Weges weiter, als ob er nie etwas Anderes gesehen hätte.[1])

Was ist nun das Motiv des Bacchus? Ein nackter junger Kerl, im Zustand beginnender Trunkenheit, blickt mit sinnlichen Augen und offenem Munde die volle Schale an, indess zu seiner Seite ein Satyrchen hockt und ihm von seinen Trauben ein paar Beeren wegnascht.[2]) Er stützt sich nicht auf den Kleinen, aber er geht auch nicht vorwärts, sondern taumelt nur hin und her: der Stand ist ganz unsicher. Der Körper zeigt (nach Vasari's Urtheil) die männliche Jugendkraft, verbunden mit der weibischen Fettheit des Schlemmers; die Einzelformen des weinbekränzten Kopfes sind

---

[1]) Der erhobene (rechte) Arm mit der Schale wurde schon im Anfang des 16. Jahrhunderts einmal abgeschlagen. Doch hat man, wie es scheint, die alten Stücke wieder zusammensetzen können, wenn es gleich ohne einige Verkleisterungen nicht abging. Andere Verletzungen sind nicht restaurirt worden. So fehlt z. B. das Schwänzchen des Satyrisken u. A.

[2]) Die mechanisch nothwendige Stütze als kleine menschliche Figur (Satyrisk) zu formen, ist ein Gedanke, den Michelangelo hier wohl als der erste in der neueren Kunst verwerthete und es ist wohl denkbar, dass antike Beispiele ihm denselben eingegeben haben.

absichtlich gemein, vor Allem die Nase mit der vorspringenden Spitze.

Dass das Ganze keinen erfreulichen Eindruck macht, wird sich Jeder eingestehen müssen. Es ist zunächst das Formlose in der Haltung dieses überlebensgrossen Marmorkörpers, was beleidigt; dann aber wirkt die Trunkenheit bei einem jungen Menschen immer brutal. Die Alten wussten das und sind bei der Bildung des Bacchustypus ganz anders verfahren. Es ist ganz unpassend, wenn Condivi zum Lobe der Statue gerade auf ihr Beispiel sich beruft, ja, es wirkt komisch, wenn er ernsthaft versichert, Michelangelo habe mit seinem Bacchus genau die Meinung der alten Schriftsteller getroffen. Ein solches Tigerfell, einen solchen Kranz von Weintrauben müsse der Gott der Reben haben.[1] Als ob es auf antiquarische Richtigkeit ankäme! Und Michelangelo hätte doch wahrlich nicht nachdrücklicher sagen können, wie wenig er sich aus dem antik-plastischen Ideale mache!

Die Statue ist für seine Eigenart bezeichnend. Man darf annehmen, er habe hier ganz ohne Zwang gearbeitet. Er war in Rom, jung, voll Zutrauen zur eigenen Kraft, er greift zurück auf die grösste Aufgabe seiner Florentiner Jugend, eine lebensgrosse männliche Figur zu bilden — und er bildet diesen Bacchus, der zwar taumelt, aber nicht einmal eine wirkliche Fröhlichkeit besitzt. Man glaubt herauszufühlen, dass es dem Künstler nur darauf ankam, das Beleidigende und Formlose so zu geben, dass es einen zwingenden Eindruck macht.

Wie ganz anders hat Jacopo Sansovino einige Jahre später die gleiche Aufgabe behandelt: die Schale hoch emporgehoben, kommt der jugendlich schöne Gott jauchzend dahergeschritten! — Michelangelo hat die erlösende Schönheit wohl auch gekannt, aber er hat sie nur ganz selten gestalten wollen. Seine grössere Freude ist zu zwingen, nicht zu befreien.

---

[1]) Condivi, cap. XV: un Bacco, la cui forma corrisponde in ogni parte all' intentione delli scrittori antichi... Nel sinistro braccio ha una pelle di tigre, animale ad esso dedicato; e vi fece più tosto la pelle che l'animale, volendo significare, che per lasciarsi cotanto tirar dal senso et dal' appetito di quel frutto et del liquor d'esso, vi lascia ultimamente la vita. Ein Pröbchen von Condivi's Art der Kunstbetrachtung, mit der er jedenfalls nicht allein stand.

3. Der Cupido.

(London, South-Kensington-Museum.)

Das Bildwerk, von dem hier die Rede sein soll, zeigt einen nackten Jüngling (eher Knabe), der, auf niedrigem Steine sitzend, das rechte Bein so gebeugt hat, dass das Knie den Boden berührt. Er lehnt sich vor, schaut mit scharfer Wendung des Kopfes nach rechts und zwar, wie es scheint, in die Tiefe. Der gebogene linke Arm ist hochgehoben; man nimmt an, die Hand habe einen Bogen gehalten [1]). Der rechte Arm greift vor und fasst etwas am Boden, zwischen den Beinen. Eine äusserst complicirte Bewegung, deren Sinn auch durch das Gewandstück und den Köcher zur Seite nicht klarer gemacht wird. Grimm hat bemerkt, dass die Statue wohl hochgestanden haben müsse; er meint, es sei ein Herabschiessen in die Tiefe gegeben, wobei dann die rechte Hand die bogenhaltende gewesen wäre. Springer erklärt sich das Motiv derselben: „als wolle der Knabe vom Boden einen Pfeil aufheben.“ — Die Jugendlichkeit der Figur und der beigegebene Köcher haben natürlicherweise dazu geführt, sie als (ungeflügelten) Cupido zu nehmen.

Nun wissen wir aus Condivi, dass Michelangelo während des ersten römischen Aufenthalts einen Cupido gemacht hat und zwar für denselben Jacopo Galli, der auch den Bacchus von ihm besass. Arglos identificirte man die Londoner Figur mit der von Condivi erwähnten.

Das ging solange, bis durch Ad. Michaelis auf eine Stelle in der Reisebeschreibung des Ulisse Aldrovandi aufmerksam gemacht wurde, die (früher schon einmal bekannt, dann wieder vergessen) der Glaubwürdigkeit Condivi's an dieser Stelle einen Stoss geben musste. [2]) Aldrovandi, ein guter Beobachter, war ebenfalls im Galli'schen Hause gewesen, auch ihm waren zwei Werke von Michelangelo's Hand gezeigt worden, aber der Genosse des Bacchus heisst nicht (wie bei Condivi) Cupido, sondern Apollo; er beschreibt ihn als „ganz nackt, mit Köcher und Pfeilen an der Seite, ein Gefäss zu seinen Füssen.“ Hier widersprechen sich die beiden Berichterstatter, die fast gleichzeitig schrieben, offenkundig. Allgemein ist man geneigt, dem Aldrovandi mehr zu glauben als dem Condivi.

---

[1]) Der Arm ist restaurirt, aber wohl richtig.

[2]) Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, 1878.

Aber wie stimmt seine Beschreibung zu der Statue in London? Nicht sonderlich gut. Selbst wenn man mit Wickhoff annehmen wollte, für die Renaissance bedeute ein ungeflügelter nackter Jüngling mit dem Köcher Apoll, so bleiben eben doch noch Differenzen, die es nöthig machten, den Londoner „Cupido" aus der Reihe der literarisch beglaubigten Werke zu streichen. Doch sollte er als Jugendwerk wenigstens bestehen bleiben. Eben dies nun aber erscheint mir unmöglich.

Man bemüht sich umsonst, der Statue in der Entwicklungsreihe: Pietà—Bacchus—David einen Platz ausfindig zu machen, wo sie stilistisch begreiflich wäre. Die Formgebung widerspricht Punkt für Punkt der damals üblichen, stimmt dagegen umgekehrt genau mit dem, was etwa im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bei Michelangelo üblich war.

Machen wir einige Proben. Die Haare, die beim Bacchus und dem Christus der Pietà in einzelnen schmalen Locken bestimmt und scharf ausgearbeitet sind, so dass tiefe Eintiefungen entstehen, sind hier als eine rundlockige geschlossene Masse behandelt, nach Michelangelo's späterer Gewohnheit.[1]) Auch der Reif im Haar ist ausschliesslich ein späteres Motiv.

Die ächten römisch-florentinischen Jugendwerke zeigen in den Augenbrauen eine immer sorgfältigere Arbeit, hier sind sie im Geiste des späteren vereinfachenden Stils gar nicht ausgeführt.

Das Gleiche ist der Fall bei den Augensternen. Sie haben ihre eigene Formgeschichte — bei den Bologneser Sachen und dem Bacchus sind es ganz kleine Punkte, beim David ist es eine tiefe Höhlung —, vorhanden aber sind sie in den Werken dieser Zeit immer,[2]) beim Cupido fehlen sie.

Die einfassenden Ränder der Augenlider sind in ganz weichen Uebergängen gehalten an Stelle der scharfkantigen Stilisirung von ehemals. Die Thränenkarunkel wird nur mehr wenig betont, während der jugendlich-exakte Stil auch diesen Theil als etwas Eigenes absondert und bestimmt herauszu-

---

[1]) Es fehlte zwar die letzte Hand, doch ist die Intention vollkommen deutlich.

[2]) Ausser da, wo man sie nicht sehen würde, bei den halbgeschlossenen Augen der Maria in der Pietà.

arbeiten liebte. Die Lippenränder von derselben Weichheit wie die Augenlider.[1])

Ein Blick auf das Ganze wird noch eindringlicher wirken. Abgesehen von der Körperlichkeit, der bestimmten Proportionirung und Fleischfülle, die ihre Analogieen nur in den späteren Sachen hat,[2]) lässt sich das raffinirte Bewegungsmotiv doch sicher nicht in der Nachbarschaft des Bacchus und des steifbeinigen David unterbringen. Der ausgebildete Contrapost hat dort noch gar keine Stätte und der Contrapost allein macht hier wahrhaftig das Raffinirte noch nicht aus.[3])

Meine Meinung kurz herauszusagen: der Cupido ist undenkbar ohne die Sclaven von der sixtinischen Decke. Dort hatte Michelangelo derartige Motive ersinnen gelernt. Ja, der Vorgänger des Cupido lässt sich mit aller Bestimmtheit aufweisen: es ist der Sclave rechts über dem Propheten Ezechiel. Was da keimartig vorhanden ist, hat sich beim Cupido entfaltet. Vorhanden ist schon: das Sitzen auf niederm Stein, das Hochheben des linken Armes und die zwischen den Füssen zu Boden greifende rechte Hand. Nun genügt das später nicht mehr, die Bewegung soll noch interessanter werden. Der Kopf wendet sich also scharf nach rechts, während der erhobene Arm gleichzeitig mehr nach links abgedreht wird; von den Beinen aber, die beim Sclaven gleichmässig am Boden aufstehn, wird das eine zum Knieen gebracht und so entsteht die wunderbare Bewegung des Londoner Cupido. Ob die Statue ihren Namen mit Recht trägt, ist eine Frage, die ich offen lasse; wie es denn auch künftigen Untersuchungen anheimgegeben bleibe, ob sie ein Einzelwerk sei, oder nicht vielmehr in einen grössern Zusammenhang hineingehört habe.

---

[1]) Die felsige Basis fällt ganz aus allem heraus. Man kann höchstens einen ähnlichen Fall nennen: die Basis beim Christus mit dem Kreuz und Rohr in der Minerva in Rom. Dort aber waren notorisch zweite Hände thätig. Dasselbe ist vielleicht auch hier anzunehmen. Die Figur ist nicht ganz fertig gemacht worden. Völlig „verhauen" ist die Partie des Unterleibes.

[2]) Man sehe z. B., wie das Schlüsselbein kaum zum Vorschein kommt, wie an dem runden Hals die Muskelstränge kaum angedeutet sind u. s. w.

[3]) Das niedrige Sitzen fällt vor allem in's Gewicht. Es ist ein Mittel der entwickelten Kunst, die Figur zusammengefasst zu behalten und interessante Ueberschneidungen zu gewinnen. Vergl. die Bemerkungen, die später gelegentlich der Madonna mit dem Vogel folgen.

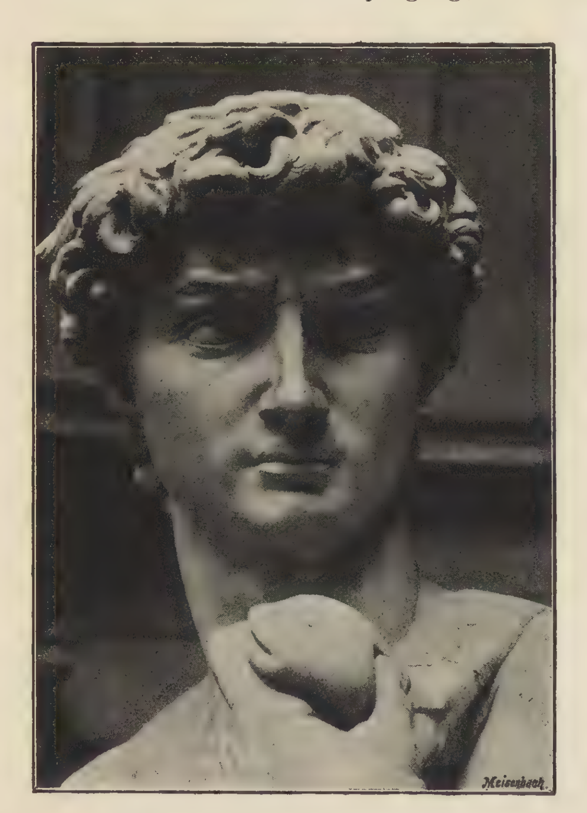
4. Der David.

(Florenz, Akademie.)

Seit dem Sommer 1501 war Michelangelo wieder in Florenz. Dort unterschrieb er am 19. Juni nachträglich den Contract, der auf eine letzte römische Bestellung sich bezieht: die Lieferung von 15 Statuetten für das Grabmal des Papstes Pius II. im Dom von Siena. Geliefert hat er von diesen fünfzehn nur vier und von den vieren ist keine einzige seine eigenhändige Arbeit; er machte sich kein Gewissen daraus, den Auftrag an untergeordnete Leute weiterzugeben. Wie weit es ihm jemals Ernst war mit der übernommenen Bestellung, wie weit er wirklich Zeit und Lust zu besitzen glaubte, die Auftraggeber zu befriedigen, lässt sich nicht sagen. Wenn wir Vasari glauben wollen, so hatte er schon bei der Abreise von Rom ganz andere Dinge im Kopf. Er hörte, dass die Sache mit dem verhauenen Riesenblock, nach dem es ihn früher schon einmal gelüstet hatte, spruchreif würde und wollte um jeden Preis bei dieser Gelegenheit zur Stelle sein. Zur Ausfüllung der Wartezeit wären ihm die kleinen Grabfiguren wohl gut genug gewesen, allein die Sache nahm einen raschen Verlauf. Da sein Rival, Andrea Sansovino, nur mittelst Hinzufügung einiger Stücke aus dem Stein etwas zu machen sich getraute, so überliess man ihn dem Michelangelo, der seine Figur herausnehmen wollte, ohne ein Stückchen anzuflicken, ja ohne in der Höhe auch nur einen Zoll preiszugeben. Das geschah Mitte August (1501), am 13. September war Alles schon soweit zubereitet, dass mit der Arbeit begonnen werden konnte und bald nach Ablauf von zwei Jahren — Anfang 1504 — war der David fertig.

Florenz besass schon zwei berühmte Davidstatuen, von Donatello die eine und von Verrocchio die andere. Beides Arbeiten in Erz, lebensgross. Unter sich nach dem Charakter der beiden Künstler sehr verschieden, erscheinen sie doch wie Brüder gegenüber dem ausser aller Linie stehenden David des Michelangelo. Er hatte den jugendlichen David gebildet, doch nannten ihn die Florentiner nie anders als den „Giganten“, nach dem Namen, den der Stein in seiner alten Form getragen hatte. Er ist eine Erscheinung, die in Florenz nicht ihres Gleichen hat und darum wie die Kuppel des Domes fast zum Wahrzeichen der Stadt geworden ist.

In Allem weicht Michelangelo von seinen Vorgängern ab. Von Anfang an ist der Moment anders gefasst. Während Jene den Knaben nach der That zeigen, das Haupt Goliath s zu seinen Füssen, in kindlicher Siegesfreude lächelnd, oder verschämt und befangen niederblickend, giebt Michelangelo den Augenblick vor dem Kampf, die trotzige Erwartung des Feindes. Kein Knabe mehr ist es, sondern ein Jüngling; der Körper noch nicht ausgewachsen, aber die Brust schon breit und die Arme stark; nichts von der altflorentinischen Magerkeit, sondern überall schwellende Muskeln; ein Körper, der Gewaltiges verspricht. Das breite, starkknochige Gesicht ein Inbegriff von festem Wollen. Die Augen gross und tiefliegend, darüber buschige Brauen und eine kurze Stirne, die von einer quellenden Fülle dichten Haares umrahmt ist. Die Nase stark, mit breitem Rücken, für den Ausdruck von Energie bedeutsam mitsprechend. Der Mund nicht gross, die Unterlippe kleiner als die Oberlippe.[1]) Den breiten Backenflächen entgegnet unten ein kräftig gebildetes, vorspringendes Kinn. Die Lippen sind fest geschlossen. In den Mundwinkeln zuckt etwas wie Geringschätzung. Die Nasenwände sind angezogen und die Flügel gebläht. Die Stirn ist gerunzelt und um die scharf



[1]) Beim Bacchus umgekehrt, zur Bezeichnung seiner sinnlichen Natur.

beobachtenden Augen schliessen sich von allen Seiten die Muskeln zusammen. Die Anspannung verräth sich in der Linie des Oberlides, die am innern Augenwinkel in scharfer Steigung aufwärts geht und dann sich eckig bricht.

Indem so der Jüngling den Gegner ins Auge fasst, wendet er ihm die schmale Seite zu: er blickt schräg nach links. Der Oberkörper legt sich zurück, so dass das rechte Bein die ganze Last zu tragen hat. Die rechte Hand hängt am Körper nieder, die linke — bis zur Höhe des Halses erhoben — hält die Schleuder. Man meint auf den ersten Anblick, dieser David sei völlig bereit zu schleudern und warte nur auf den günstigen Augenblick. Das ist nicht richtig. Die Schleuder besteht nämlich in einem Riemen, der quer über den Rücken hinläuft und dessen schmaleres Ende in der rechten (gesenkten) Hand liegt, während die linke (erhobene) nur das zusammengeknäuelte andere Ende hält. Möglich, dass die rechte Hand auch noch einen Stein birgt. Jedenfalls aber kann David so wie er dasteht, unmöglich werfen. Man muss also auf den Gedanken kommen, es sei nur das Zurechtmachen der Schleuder, die er vielleicht um die Brust trug, dargestellt, während dessen David seinen Gegner nicht aus dem Auge lässt. Und das wird wohl das Richtige sein, nur stört, dass er durchaus in zuwartender Haltung zu verharren scheint. Man hat ganz und gar nicht den Eindruck eines nur momentanen Innehaltens der Bewegung. Ist am Ende bei den ungünstigen Umständen doch nicht Alles zur Erscheinung gekommen?[1]) —

---

[1]) Während des Druckes habe ich noch Hrn. Professor W. Henke um seine Ansicht angegangen. Er giebt zu, dass David noch lange nicht in Positur ist. „Denn um den Stein in die Schleuder zu legen und ihre beiden Enden in die rechte Hand zu nehmen, muss er sich die ganze Schleuder erst mit der Linken über den Kopf heben.“ „Dagegen,“ fährt er fort, „scheint mir die ganze übrige Pose des David von Kopf, Rumpf und Beinen eine ziemlich direkt vorbereitende Action zu der beim Werfen mit der Schleuder zu sein. Er wiegt sich prüfend und das Ziel immer im Auge auf der rechten Hüfte vor und zurück, um dies dann mit Ausholen und Wurf nachher ganz plötzlich zu thun. Und indem er so den Oberkörper und rechten Arm möglichst weit über den aufgesetzten rechten Fuss hinüber nach rechts hin vorschiebt, gewinnt er zugleich den freien Raum für die rechte Hand, um die Schleuder erst einige Male im Kreise herum schwingen zu können, ohne an dem Standbein mit demselben anzustreifen.“ Ich bin Hrn. Professor Henke

Der Körper des David war für die florentinische Plastik eine Offenbarung. Es scheint, als hätte überhaupt noch kein Künstler vorher mit der Natur wirklich Ernst gemacht. Auch was der Bacchus geleistet hatte, ist hier weit übertroffen. [1]) Dinge, wie die Behandlung des Halses beim David mit allen Gruben, Muskelsträngen und Adern, waren bis dahin unerhört. Brust und Bauch sind wahre Wunder an Formenreichthum. Man folge etwa der Mittellinie (über Brustbein und Nabel), um inne zu werden, wie ganz einzig diese Leistung in der florentinischen Kunst dastand. Alle feinsten Hebungen und Senkungen der Oberfläche sind mit vollkommener Charakteristik der mehr harten oder mehr weichen Unterlage dargestellt. Und diese Detailfülle, die ein unendliches Studium voraussetzt, ist hier vorgetragen ohne alle Kleinlichkeit, mit jenem hinreissenden Zug des Lebens, der den Künstler in seinem Schaffen der bildenden Natur gleich erscheinen lässt.

In dem Bestreben, ganz bestimmt zu sein, ist Michelangelo hie und da von schneidender Schärfe. Die Augenlider sind wie aus Metall geschnitten. Ebenso die geblähten Nasenflügel. Er geht hier noch einen Schritt weiter als im Bacchus und doch — bei aller festen Begrenzung und bei der höchsten Präcision der Randlinien — leidet der David nirgends an jener oft ans Leblose streifenden Härte der Formen, wie sie dort z. B. die Falten zu Seiten des Bauches zeigen. Für diese Erweichung des Stiles bieten auch die Haare ein ganz deutliches Beispiel. Es sind nicht mehr drahtähnliche, dünne Ringellocken, sondern das Haar ist in breiten, vollen Büscheln behandelt, so dass das Ganze eine weiche, mehr geschlossene Masse bildet.

Ueber den ästhetischen Werth des Ganzen zu urtheilen, unterlasse ich. Den meisten Neueren wird es schwer, die ganze

---

sehr dankbar, dass er mich noch in den Stand gesetzt hat, diese werthvollen Ausführungen mitzutheilen. Wenn der oben angedeutete Widerspruch trotzdem aus der Figur nicht ganz schwinden will, so liegt die Schuld jedenfalls nicht an der mangelhaften Interpretation.

[1]) Er geht jetzt so weit, dass er auch die Haare am Unterleib nachbildet. Und zwar — ebenso wie die Augenbrauen — in vollkommen durchgebildeten einzelnen Büscheln. Derartiges kennt der Bacchus noch nicht. — In den Augen mit ihren (zur Hälfte) gross ausgehöhlten Sternen liegt eine Neuerung vor, die vielleicht auf antike Muster zurückgeht (die quirinalischen Pferdebändiger).

Begeisterung mitzumachen, die die Zeitgenossen gerade diesem Werke Michelangelo's entgegenbrachten. Die Colossalfigur musste an sich schon die Gemüther gefangen nehmen. Was dann bei dieser Begeisterung auf Rechnung der äusserlichen Schwierigkeit der Arbeit zu setzen sei, ist nicht zu bestimmen. In der Hauptsache war sie jedenfalls bedingt durch die unerhörte körperliche Wahrheit. Ob das Bewegungsmotiv völlig unbefangen wirke, ist eine andere Frage. Es ist kaum denkbar, dass Michelangelo dem verhauenen Block nicht wenigstens ein Zugeständniss habe machen müssen. Der Block war durchlocht zwischen den Beinen. Wenn Vasari dem David eine Stelle über der antiken Kunst einräumt, so muss man sich vergegenwärtigen, welche Kunstwerke der Alten er vor Augen hatte[1]).

Wenn Michelangelo irgend eine Vergleichung zuliess, so war es nur die mit dem alten Donatello. Die Kraft Donatello's schien wirklich in Michelangelo zu neuem Leben erwacht zu sein und ein Schöngeist fand dafür den Ausdruck: *Ἡ Δωνατος Βοναῤῥωτιζει, ἢ Βοναῤῥωτος Δωνατιζει.* Ungesucht stellt sich beim David die Erinnerung an Donatello's Sanct Georg ein. Ja man könnte fast einige vorbildliche Züge in dem älteren Werke finden: das kühne Ausschauen, die zusammengezogenen Brauen und die gerunzelte Stirn und dann der herabhängende rechte Arm mit geschlossener Hand. Gerade bei dieser Vergleichung wird Michelangelo's Persönlichkeit ganz klar heraustreten. Der bittere Zug im Mund ist nicht etwas Zufälliges, Michelangelo giebt ganz sich selbst. Und wie ist der herabhängende rechte Arm umgestaltet! Wie schwer er scheint und wie hart die Biegung — man möchte sagen Brechung — im Handgelenk! Alles bekommt bei Michelangelo einen völlig neuen Nachdruck, der sich dann bis in's Gewaltsame steigert. Donatello's heiliger Georg ist dagegen fast kindlich-zaghaft und doch — wer von uns Neueren empfände nicht vor dem alten Werk die reinere Freude? —

---

[1]) Vasari nennt den Marforio, den Tiber und Nil und die quirinalischen Pferdebändiger. E veramente che questa opera a tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, ò greche ò latine che elle si fussero. E si può dire che nè'l Marforio di Roma nè il Tevere ò il Nilo di Belvedere ò i Giganti di Monte Cavallo le sian simili in conto alcuno.

Ein zweiter David, den Michelangelo im Auftrag der Signoria zur selben Zeit ungefähr zu fertigen hatte, ist an seinem Bestimmungsort, in Frankreich, verloren gegangen. Es war eine Bronze: der jugendliche David, lebensgross, diesmal mit dem Goliathkopf zu Füssen. Eine Federskizze im Louvre (Braun's Kat. 49), die mit diesem David in Verbindung gebracht wird,[1]) zeigt den Knaben in stolzer Siegerhaltung: den Fuss auf dem Erschlagenen, blickt er herausfordernd um sich. Ausserdem ist (meines Wissens zuerst von Bayersdorfer) ein Wachsmodell der Casa Buonarroti mit scharf nach der Seite gedrehtem Kopfe für den Bronzedavid in Anspruch genommen worden. Doch sind diese Reste natürlich zu dürftig, die Bedeutung des zweiten Werkes stilgeschichtlich zu beurtheilen. Das Einzige, was sich erkennen lässt, ist die gesteigerte Energie der Bewegung, wobei diesmal das Material dem Künstler völlige Freiheit liess. Es lässt sich denken, dass, wenn wir den Bronzedavid noch hätten, der Matthäus mit seinen schroffen Contrastbewegungen uns weniger überraschend vorkäme.

5. Die Madonna von Brügge.

(Brügge, Notre Dame.)

Die Madonna von Brügge ist ungefähr in dreiviertel Lebensgrösse gehalten, also beträchtlich kleiner als die Pietà. Maria sitzt, den linken Fuss auf einem Felsschemel. Das Kind, von sehr ansehnlicher Grösse, steht zwischen ihren Knieen und macht seine Kletterkünste. Eben ist ein kritischer Moment gekommen: es steht in einer Falte des mütterlichen Mantels und hat zwar mit einem Fuss ziemlich feste Stellung auf dem Schemel, für den anderen aber, mit dem es behutsam abwärts tastet, fehlt noch der sichere Grund. Um nicht herunterzurutschen, hat der Knabe seinen Oberkörper stark nach links gewendet und so das schwebende Beinchen möglichst entlastet; dazu drückt er sich mit der einen Hand — einer allerliebsten kleinen Patschhand —, die über das Knie der Mutter hinübergegriffen hat, an sie heran; den sichersten Halt aber bieten ihm die festgefassten Finger der Mutter. Und

---

[1]) Vgl. Gazette des beaux arts. Deuxième période. XIII. 242. Doch nimmt natürlich Niemand an, diese flüchtige Federskizze gebe völlig das Bild des ausgeführten Werkes.


Meisenbach

diese selbst — was macht sie? Sie scheint dem Augenblick völlig entrückt zu sein und nur wie mechanisch des Kindes Händchen an sich zu halten; ohne auf seine Bewegungen zu achten, verharrt sie mit gesenktem Blick in starrem Staunen. Die Stimmung des Ganzen ist eine ernst-gedämpfte, fast feierliche. Nicht dass Maria sich beobachtet fühlte und nicht wagte, mit dem Kinde fröhlich zu sein — sonst würde sie wohl nicht so nachlässig dasitzen —: sie hat in diesem Augenblick wirklich Alles um sich vergessen.

Diese wundervolle und höchst eigenthümliche Gruppe[1]) ist trotz der mangelhaften Nachrichten, die Condivi und Vasari von dem ihnen unbekannten Werke geben — der Eine spricht von einer Figur in Erz, der Andere von einem Bronzemedaillon —, durch sich selbst so gut als Michelangelo legitimirt, dass wir auf alle anderen Beweise, auch auf das Zeugniss Dürers, vollkommen verzichten könnten. Sie passt so genau an ihre Stelle, dass wir sie in allen Hauptsachen als durchaus eigenhändige Arbeit des Meisters auffassen müssen.

Stilistisch steht die Madonna von Brügge dem David ganz gleich. Den römischen Sachen gegenüber zeigt sie dieselben Fortschritte in der höheren Genauigkeit und Schärfe einerseits und in der grösseren Breite und Weichheit andererseits.

Der Kopf der Maria ist im Typus noch identisch mit dem der Pietà. Es ist dasselbe schmale Oval; Augen, Nase, Mund, in der Grundform alle übereinstimmend. Aber die Wangen und das Kinn sind voller geworden und Augen und Nase namentlich weisen eine sehr charakteristische Verschärfung auf. Die ersteren sind von allerfeinster Arbeit. Ganz scharf — wie sonst nur noch beim David — setzen die Unterlider sich ab. Ueber dem leis gesenkten oberen Lid, da wo es unter dem Orbitaltheil hervorkommt, bemerkt man eine zarte Doppelfalte, die von Verrocchio (und Lionardo) her bekannt ist, bei Michelangelo aber nur hier vorkommt; sie passt durchaus in den Zusammenhang dieses haarscharf arbeitenden Stiles. Die Augenbrauen besitzen eine Vollkommenheit der Haardarstellung — das Haar in einzelnen Büscheln gegeben —, dass man wieder nur den David vergleichen kann.

---

[1]) Sie war von flandrischen Kaufleuten für Brügge bestellt worden und verliess Florenz im Jahre 1506. Dürer erwähnt sie im Tagebuch seiner niederländischen Reise (1521).

An der langen, schmalen Nase ist vor Allem die Einziehung über den Flügeln bezeichnend. Dadurch dass die Nasenwände vorn enge an den Knorpel sich anlegen, tritt der breitere Theil des Nasenbeins in der Mitte deutlich hervor. Unter allen Aeusserungen der verfeinerten Formempfindung Michelangelo's in dieser Periode ist diese vielleicht die eindrücklichste.[1])

Eine Charakteristik der Faltenformen hätte in gleicher Weise der Pietà gegenüber auf die doppelte Veränderung hinzuweisen, einmal dass mehr Weichheit, mehr körperliche Fülle in das Gefälte gekommen ist, dann, dass eine partielle Verschärfung daneben hergeht.[2]) Ich lasse diese Gesichtspunkte aber jetzt bei Seite, um einen anderen in den Vordergrund zu stellen: die Vereinfachung und Vergrösserung des Stils, die sich hier schon merklich ankündigt. Auch in den Köpfen und namentlich im Körper des Kindes kommt der neue Geschmack zur Geltung, doch lassen sich die Spuren seines Waltens nirgends so gut aufweisen wie in der Draperie.

Schon im Kopftuch treffen wir auf die Absicht, grosse, zusammenfassende Falten zu gewinnen. Die Brügger Madonna steht hier genau in der Mitte zwischen der Pietà und der delphischen Sibylle, wo die Aufgabe in endgültiger Weise gelöst erscheint. Die Brust wird nicht mehr von einem Querband durchschnitten, so dass eine Fülle zusammenhangsloser Falten und Fältchen entsteht; vielmehr ordnet sich die Gewandung zu einigen grossen, durchgehenden Motiven, mit ruhig-senkrechter Haltung. Der Saum am Hals bildet ebenso eine stille einfache Linie, wohingegen die Pietà gerade hier in einer Häufung der krausesten Formen sich gefiel. Das einfach viereckige Verschlussmotiv ist im gleichen Gefühl angeordnet. In seiner Form erinnert es schon an Muster aus der Sixtina, man sieht dort Aehnliches beim Propheten Joel. Die Verzierungen der Pietà auf der Achsel und am Aermelende sind

---

[1]) Auch das Kind nimmt an dieser Eigenthümlichkeit Theil, doch lassen sich bei ihm (wie beim David) die geblähten Nüstern als Ausdruck gespanntester Aufmerksamkeit unmittelbarer begreifen.

[2]) Für diese letztere sind die Randfalten am rechten Oberarm sehr bezeichnend. Man versäume nicht, bei dieser Gelegenheit einen Blick auf den Bologneser Engel zurückzuwerfen, um den ganzen Unterschied zu erfassen.

hier weggelassen. Das Aermelende ist auch nicht mehr aufgeschlitzt. Und so geht es weiter bis zu den langzügigen Mantelfalten, die die ganze Partie unterhalb des Knie's zu beherrschen im Stande sind.

Es ist nun überaus interessant, den Fortgang der angefangenen Bewegung zu beobachten. Die Entwickelung auf allen Punkten geht unglaublich rasch vor sich, schon die nächsten Sachen — zwei Madonnenreliefs — bringen die ersten Proben des entschiedenen „römischen" Stils. Der Name ist nicht ganz einwandfrei. Vielleicht könnte man sich einige Verlegenheiten ersparen, wenn man ihn durch einen andern ersetzte; ich will das nicht läugnen. Für den Augenblick aber kommt mir's nur darauf an, dass der Stilunterschied durch ein einfaches, starkes Wort bezeichnet sei, und diesen Dienst wird er wohl leisten.

III.

Die Periode des grossen „römischen“ Stils ist nicht abgeschlossen mit den Werken, die ich hier unter den Jugendsachen anzuführen habe, vielmehr bilden diese blos die Einleitung zu den gewaltigen Arbeiten des ersten Mannesalters, zu dem Carton der badenden Soldaten und vor Allem zu den Fresken der sixtinischen Capelle. Die Hinweisungen auf diese letzteren werden jetzt immer häufiger. Die delphische und die erythräische Sibylle sind weit vorbereitet schon in Florenz.[1]

Es scheint mir von Wichtigkeit, auf diese Anfänge mit Nachdruck hinzuweisen. Die zwei Madonnenreliefs nehmen den Stil der römischen Madonnen Raffael's einfach voraus. Historisch ebenso wichtig ist die grossartige (blos angefangene) Matthäusstatue. Sie zeigt Michelangelo auf einer Entwickelungsstufe, dass man die Figur um Jahrzehnte später ansetzen zu müssen glaubte. Ich bin überzeugt, dass sie noch in Florenz vor 1505 entstand, und man kann darnach sich vorstellen, mit was für Gedanken der Künstler an das Juliusdenkmal ging.

1. Die Madonna mit dem Buche.

(Florenz, Museo nazionale.)

Ein Rundmedaillon. Die Madonna sitzend auf niedrigem Steinblock;[2] das (nackte) Kind, noch grösser als bei der Brügger

---

[1]) Dass gerade diese Figuren zu den ersten Arbeiten in der sixtinischen Capelle gehören, habe ich im Repertorium für KW. XIII. 244 ff. in ausführlichem Beweise darzuthun versucht. In dem genauen Anschluss der florentiner Jugendarbeiten liegt ein neuer Beweis, dass man die Entstehungsfolge nur so sich denken darf.

[2]) Es ist wieder ein einfacher Würfel wie bei der Madonna an der Treppe — auf kunstgewerbliche Schaustellungen hat Michelangelo sich nie eingelassen —, aber niedriger.

Madonna, an die Mutter sich anlehnend, wobei diese den Knaben in ihren Mantel nimmt. Sie haben zusammen gelesen und jetzt ist eine Pause eingetreten. Den Kopf emporgerichtet, sieht Maria



gerade aus der Bildfläche heraus, so dass der Oberkörper halb, der Kopf ganz die anfängliche Profilstellung verlässt. Der Knabe ist müde geworden. Der eine Arm hängt schlaff herab, mit dem andern, der auf dem offenen Buche aufruht, stützt er seinen Kopf.

Hinter dem Rücken der Madonna erscheint der kleine Johannes der nach der Gruppe zurücksieht.[1])

Es liegt ein grosser Ernst über der Darstellung. Das seherische Herausblicken der Madonna ist sehr grossartig erfunden und so bedeutend gegeben, dass man die Madonna an der Treppe kaum als Vorstufe zu nennen wagt. Wohl aber haben wir hier die unmittelbare Vorgängerin der delphischen Sibylle in der Sixtina. In Typus und Bewegung greift die römische Gestalt auf diese Maria zurück. Das Hauptmotiv wenigstens: das Sitzen im Profil mit halbherumgewendetem Oberkörper und geradeaus blickendem Kopf ist Beiden gemeinsam. Nur freilich ist das staunende Schauen dort noch ganz anders gegeben: die weit aufgethanen Augen und der halboffene Mund sind Züge, die der Prophetin allein eigen sind.

Auch in den Formen kann sich der Kopf der Maria dem der Delphica natürlich noch nicht gleichstellen, aber einstweilen bedeutet der neue Typus einen gewaltigen Fortschritt. Alles ist mächtig behandelt. Das schmale Oval ist verschwunden, der Kopf ist breiter; Kinn, Wangen und Lippen[2]) sind voller; die Augen sind nicht mehr langgeschlitzt, sondern rundlich und gross; der Nasenrücken steigt als starker, breiter Grat hernieder, von der eigenthümlichen Einziehung ist nur noch eine Andeutung vorhanden. Details sind möglichst vermieden: die Augenbrauen werden nicht mehr in einzelnen Haarbüscheln, sondern als feste Gesammtform gegeben; die feine Doppelfalte am obern Lid zeigt sich nie mehr; die Augensterne bleiben unbezeichnet;[3]) die Sonderausbildung der Thränenkarunkel wird vermieden. Dabei kommen die Einzelformen in festeren Zusammenhang: zwischen Stirn und Nase fällt die Eintiefung fort; die letztere giebt sich als unmittelbare Fortsetzung der Stirnlinie und in rechtem Winkel beinahe setzen seitlich die Brauen sich ab, die Randlinien des Nasenrückens fortführend. Vor Allem wirksam aber ist die Erniedrigung und horizontale Begrenzung der Stirn.

---

[1]) Genau so wie er später auf dem Temperabild der hl. Familie wieder vorkommt.

[2]) In unserer Reproduction ist die ernste Grösse des Mundes nicht zum Ausdruck gekommen.

[3]) Bei dem Zustand des Reliefs, dem auch im Kopf die letzte Hand noch fehlt, ist der Einwurf allerdings nicht zu widerlegen, dass die Sterne in die Augen noch hineingearbeitet worden wären.

Schon die Brügger Madonna nahm die Stirnfläche kleiner als die Madonna der Pietà; sie bildet dort aber noch ein Dreieck, dessen Schrägseiten durch die Haarwellen gegeben sind; ein dünnes Schleiertuch ist zwar quer über die Stirn gelegt, bleibt jedoch mit seiner schwachen Horizontale gänzlich unwirksam. Jetzt ist es ein festes breites Stirnband, das kurz über den Augenbrauen hinlaufend, einen energischen horizontalen Abschluss bewirkt. Der Kopf bekommt dadurch etwas Zusammengefasstes, Machtvolles. Rechts und links quellen die Haare in welligen Massen unter dem Kopfputz hervor. (Diesen unplastischen, körperlich nicht festen Theilen würde Michelangelo später nie mehr so viel Raum gestattet haben.) Ein Kopftuch schliesst das Ganze zusammen.

In seiner Weise so stark sprechend wie das Stirnband, stellt sich hier noch ein andres Motiv zum ersten Male ein: der beträchtliche Ausschnitt am Hals, mit einfacher breiter Säumung. Der hohe Stil verlangt, dass der Ansatz des Halses sichtbar sei. Er dringt auf das Wesentliche, auf die Blosslegung der tectonischen Zusammenhänge. Aber auch das breite Saumband ist wichtig für die Physiognomie dieses Stils; er will sich durchaus nur in einfachen grossen Formen ausdrücken. Die Brügger Madonna bezeichnete den Saum gar nicht, das würde jetzt als Mangel an Haltung und Gewicht empfunden; die anderen Lösungen der Aufgabe aber, die alle in einer Vervielfachung des Randmotivs ihr Heil suchen, werden durchaus als kleinlich verworfen.

Selbst die Bücher bekommen eine beträchtlichere Masse; von Anfang an übrigens haben sie bei Michelangelo ein bedeutenderes Format, als etwa bei Raffael, der sich an zierlich-minutiösen Gebetbüchelchen erfreut. [1])

Im Faltenwurf finden sich noch einige Parallelen zur Brügger Madonna. [2]) Der unter dem Oberschenkel eingeklemmte Mantel,

---

[1]) Der Steinblock ist allein etwas klein geblieben; Michelangelo liebt jetzt das niedrige Sitzen, damit die Figur stark zusammengedrängt bleibe; aber er hätte dann den Sitz überhaupt nicht zeigen sollen. Das nächste Relief ergreift diesen Ausweg.

[2]) Auch Springer giebt den Zusammenhang dieses Reliefs mit der Brügger Madonna zu, nimmt aber — wenn ich ihn recht verstehe — diese letztere als das spätere Werk. Ebenso ist bei ihm die zeitliche Folge der zwei Tondi die umgekehrte. Meine Gründe, die Madonna mit dem Buche an erste Stelle zu setzen, folgen sogleich bei Besprechung des andern Reliefs.

die Aufbauschung hinter dem Sitz sind durchgehende Motive. Dagegen bemerkt man kaum mehr die scharfen Geraden und das Kleid scheint aus festerem Stoffe.

Durchwegs bekundet sich das Verlangen nach dem Einfachen und Massiven. Und so zeigt denn auch die Composition zwei Grundsätze durchgeführt, die der Kunst bisher durchaus ferne lagen: der eine will, dass die Gruppe geschlossen sei, eine möglichst zusammenhängende Masse bilde; der andere dringt — so weit irgend möglich — auf die vollkommene Füllung des gegebenen Raumes.

2. Die Madonna mit dem Vogel.

(London, Burlington-House.)

In diesem zweiten, ebenfalls nicht ganz vollendeten Rundmedaillon tritt uns eine bewegtere Scene vor Augen. Die Ruhe ist gestört durch den kleinen Johannes, der dem Jesusknaben einen heftig flatternden Vogel entgegenhält und ihn damit so in Schrecken setzt, dass er mit jäher Bewegung in den Arm der Mutter flüchtet. Maria lächelt und fasst gelassen und sanft den Wildfang an der Schulter, um ihn fernzuhalten.[1]) Die kindlichen Bewegungen sind wunderbar wahr und lebendig gegeben. Wie der böse Johannes den angstvoll flatternden Vogel derb mit beiden Händen hält, dabei aber den Körper möglichst zurücklehnt, da er ein kleines Grausen selber nicht ganz überwinden kann; wie umgekehrt der erschrockene Jesus bei der Mutter sich birgt, aber den Blick doch nicht wenden kann von dem merkwürdigen Ding, das sind Züge, so ungesucht und kindlich, wie man bei Michelangelo am allerwenigsten sie erwarten würde.

Der Vogel ist natürlich ein Hänfling, wie ihn die Kinder in Italien heute noch mit der ganzen naiven Freude an Thierquälerei als Spielzeug benutzen. Wir haben hier also ein michelangeleskes Gegenstück zu Raffaels Madonna del cardellino.[2]) Michelangelo nimmt sich bereits die Freiheit eines Giulio Romano. Raffael hat derartig muthwillige Scenen nie dargestellt: in den florentinischen

[1]) Ihre andere Hand greift in die Falten des Mantels, wobei wieder auf die für den Künstler bezeichnende Spreizung des zweiten und dritten Fingers aufmerksam zu machen ist.

[2]) Der Cardellino kommt übrigens schon seit dem Trecento vor.

Bildern ist sein Johannes immer gutgesittet, in den römischen geradezu devot.

Das Relief ist fast um die Hälfte grösser als das vorige. Schon darum kann man muthmassen, dass es das später entstandene sei. Michelangelo hätte bei einer zweiten Behandlung des gleichen Thema's



(Maria mit den zwei Knaben) niemals zu einem kleineren Maassstab sich herab bequemt. Auch die brillant bewegte Composition spricht zu Gunsten dieser Annahme: das gehalten-ruhige Motiv der Madonna mit dem Buche hätte nachher für den Künstler kaum mehr einen Reiz gehabt. Was noch mehr in's Gewicht fällt: jetzt erst ist die

Einfügung der Gruppe in's Rund gelungen und während das kleinere Relief noch allerlei „todte" Stellen aufweist — der uninteressante Mantel nimmt einen zu bedeutenden Raum ein; der simple Steinwürfel hätte nicht in ganzer Dimension gezeigt werden dürfen —, verräth die Madonna mit dem Vogel den Meister der Composition, alles ist da Ausdruck und Leben.

In der horizontalen Stirnabgrenzung und dem Ausschnitt am Hals wiederholen sich die stilistisch wichtigen Motive der vorigen Madonna. Der Halsausschnitt ist hier noch bedeutender gestaltet. Am Kopf sind die Haare einbezogen in das Kopftuch, das aus einem Geschlinge fester Tücher besteht. Alles Schleierartige ist weggefallen. In dem jenseits herabhängenden Tuchende, das dem Profil zur wirksamen Folie dient, erscheint ein Motiv wieder, das schon die Madonna an der Treppe kennt. Etwas Eigenartiges ist der Knoten über der Schulter, der zum Mantel zu gehören scheint. Der Faltenwurf hat hier ein neues Aussehen, weil das Motiv der Augen zum ersten Mal ausgiebiger verwerthet ist.

Das Mäntelchen des Jesusknaben, das den Contour des Rückens zu begleiten und herauszuheben die Aufgabe hat, kann man in kleinerer Gestalt schon beim Christus der Brügger Madonna finden. Eine vergleichende Betrachtung wird dort auch für die Bewegung des Oberkörpers den ersten Keim finden: den übergreifenden Arm und die sich widersprechende Wendung von Brust und Kopf. Bei Michelangelo entwickelt sich Alles so klar und stufenweise, als ob seine Kunst ein Product der „keine Sprünge machenden" Natur wäre.

Le quale opere furono tenute egregie e mirabili, sagt Vasari von den zwei Madonnenreliefs. Man hatte in Florenz in der That nichts Aehnliches gesehen bisher. Auch Raffael, der damals voll war von schönen Madonnengedanken, muss einen starken Eindruck empfangen haben. Er eignete sich an, was er konnte; das Motiv des Christus im Vogel-Relief hat er verwerthet in der Madonna von Bridgewater. Wenn ich früher aber sagte, in den zwei Reliefs sei der Stil von Raffael's römischen Madonnen vorausgenommen, so giebt mir dies jetzt Anlass zu folgender Ausführung.

Die Zusammenstellung der florentinischen und der zunächst anschliessenden römischen Madonnen Raffael's, ein Vergleich also der Madonna del cardellino mit der Madonna aus dem Hause Alba, der Madonna del granduca mit der Madonna della sedia, oder der

Madonna aus dem Hause Tempi mit der Madonna della tenda lässt eine Reihe von durchgehenden Formunterschieden bemerken, die geeignet sind, das Wesen des „römischen“ Stils nach einigen Hauptpunkten in's Licht zu setzen, und wenn sich diese Merkmale römischen Geschmackes gleicherweise schon auf Michelangelo's frühen Madonnenreliefs finden, den Werth dieser Arbeiten vollkommener zur Erkenntniss zu bringen. Was unterscheidet Raffael's römische Madonnen von seinen florentinischen? Welches sind die Merkmale des neuen Stils?

Das erste: Maria und der Knabe haben eine mächtigere Körperbildung gewonnen. Maria im Besondern ist nicht mehr die lieblich-zarte und häusliche Mutter, sondern das hohe Weib von breiten, bedeutenden Formen. Michelangelo hat seinem Knaben von Anfang an eine über die Natur des Kindes hinausgehende Körperlichkeit gegeben; für die Madonna aber sucht er mit höchstem Bewusstsein den Ausdruck des Grossartigen. Ein Weib wie die der delphischen Sibylle verwandte Maria mit dem Buche athmet darum schon voll den Geist des römischen Cinquecento.

Im Sinne des hohen Stils ist aller Nachdruck gelegt auf die festen Theile, auf das zu Grunde liegende Knochengefüge. Es wird von Michelangelo z. B. als Nothwendigkeit empfunden, den Ansatz des Halses auf der Brust sichtbar zu machen. Raffael hat wohl früh schon die Gewohnheit, einen weiten Ausschnitt der Kleider zu geben, doch geschieht dies nie mit der Absicht, den Bau der Formen klarzulegen: unter der weichen rundlichen Oberfläche bleiben die wesentlichen Ansatzpunkte noch alle verborgen; erst seine römischen Madonnen zeigen eine bestimmte Markirung der tectonisch-wichtigen Theile.

Gleichzeitig setzen sich am Kopf nicht nur die einzelnen Theile bestimmter gegen einander ab, sondern das Ganze kommt in festern Zusammenhang, wird der Herrschaft weniger stark sprechender Linien unterworfen. Was das sagen will, habe ich bei Michelangelo gelegentlich schon nachgewiesen: es wird z. B. am Auge jetzt nicht nur Ernst damit gemacht, den Augenhöhlenrand klar zu kennzeichnen, sondern es werden auch Stirn und Nase und Augenbrauen aus ihrer Vereinzelung herausgenommen und in ein zusammenschliessendes Formensystem einbezogen.

Hand in Hand damit geht die Absicht, bedeutende plastische Contraste zu gewinnen. Das Auge kommt tiefer zu liegen. Die

Formenplastik wird mit der breitern Bildung der Theile gesteigert. Alle entbehrlichen Details kommen damit selbstverständlich in Wegfall.

Für die Gewänder verlangt der römische Stil feste Stoffe. Nichts Dünnes, Durchsichtiges. Der Schnitt stark vereinfacht. Nirgends mehr lassen sich Dinge blicken, wie die aus verschiedenen Stücken zusammengesetzten Aermel mit Puffen und dergleichen Zierathen, und für die Säume treten einfache breite Motive ein, die aller früheren Zierlichkeit an dieser Stelle ein Ende machen. [1])

Die Gruppe nach römischem Gesetz soll in ihrer Masse geballt bleiben, Zerstreuung und Auflockerung möglichst vermieden werden. Auch Raffael nimmt daher oft zu dem niedrigen Sitzen der Figuren seine Zuflucht. Man vergleiche die Madonna del cardellino mit der Madonna aus dem Hause Alba, die sich in dieser Beziehung zu einander verhalten wie die Madonna an der Treppe zur Madonna mit dem Vogel.

Es wird als unzulässig empfunden, wenn der Gruppenumriss durch Dinge unterbrochen wird, die als körperliche Masse unbedeutend sind, wie durch herausragende schmale Bücher (so bei der Madonna del cardellino). Der feste Körper der Gruppe soll in möglichster Geschlossenheit sich darstellen.

Dieses Verlangen nach bedeutenden Massen führt endlich auch in der Raumfüllung zu neuen Grundsätzen: die Figuren stossen an den Rand an. Während Raffael in seinen florentinischen Bildern im Sinne des älteren, das Leichte und Lichte liebenden Geschmackes componirt und seinen Figuren nach allen Seiten reichlich Luft gibt, kommt er in Rom durchaus auf die Bahnen, auf denen wir schon den jungen Michelangelo wandeln sehen.

Es liegt nicht in meiner Absicht, den Vergleich bis ins Einzelne durchzuführen. Die gegebenen Andeutungen werden meine

---

[1]) Wenn es scheint, als ob der „classische“ Saum schon früher vorkomme, so prüfe man genau, ob an solchen Orten nicht doch noch ein zweites schmales Rändchen als nöthige Zugabe sei erachtet worden. Uebrigens können einzelne Motive des römischen Stils ganz wohl hie und da schon früher vorkommen. Es kommt aber auf den Zusammenhang an, vereinzelt bedeuten sie nichts. Im Ganzen muss ich bemerken, dass zwischen der ersten, strengen und der zweiten, mehr malerischen Periode des römischen Stils wohl zu scheiden ist. Gerade im Costüm bedingt der malerische Geschmack manche Unterschiede.

Meinung zur Genüge klar gemacht haben. Eine andere Aufgabe wäre es nun, die Parallelen zur Architektur zu ziehen, den Nachweis zu führen, dass es das gleiche Formgefühl ist, was um die Wende des Jahrhunderts damals den Stil der Hochrenaissance heraufführte. Doch das ist nicht dieses Ortes.

3. Die heilige Familie.

(Florenz, Uffizien.)

Michelangelo's bisherige religiöse Darstellungen, auch wo von allem Ausdruck einer besonderen religiösen Empfindung abgesehen war, haben niemals die Möglichkeit vermissen lassen, von der seelischen Seite ihnen nahe zu kommen.

Die hl. Familie in den Uffizien ist das erste Bild, das diese Möglichkeit nicht zu bieten scheint. Man ist geneigt, den Künstler hier als unpersönlich und kalt zu beurtheilen, und mit dem Eindruck einer völlig „profanen" Darstellung pflegen die Meisten von dieser heiligen Familie sich wegzuwenden. Und doch sind die meisten Bilder des Quattrocento um kein Haar weniger weltlich. Aber es lässt sich nicht läugnen, dass hier ein schwieriges Bewegungsmotiv die Hauptfreude des Künstlers ausgemacht hat. Der Beschauer merkt das. Und dann kommt noch etwas dazu. Aus der Maria hat Michelangelo hier ein heroenhaftes Weib gemacht mit gewaltigen Gliedern, das Niemand je als Maria wird anerkennen wollen. Und um ja keinen Zweifel darüber zu lassen, in welcher Umgebung wir uns befinden, füllt er den Hintergrund mit nackten männlichen Gestalten, die sich gebahren wie Epheben in der Ringschule. Ueber die vorigen Reliefs ist Michelangelo hier noch einen starken Schritt hinausgegangen, mit aller Tradition hat er nun völlig gebrochen, eben darum aber wird Jedermann dem Urteil des Cicerone Recht geben, dass Leute mit solcher Gesinnung überhaupt keine heiligen Familien mehr malen sollten.

Mit unterschlagenen Beinen sitzt Maria am Boden und ist im Begriff, von dem Vater Joseph, der hinter ihr auf erhöhtem Sitze seinen Platz hat, das Kind über die rechte Schulter herüber in Empfang zu nehmen. Das gibt eine sehr complicirte Bewegung. Der Vater hält mit beiden Händen; das Kind stützt sich auf den Kopf der Mutter und sucht eben den zweiten Fuss noch über deren Schulter herüberzuziehen; Maria selbst lehnt sich stark zurück, um nicht nur mit den

Augen des Kindes habhaft zu werden, sondern auch mit den Händen ihm möglichst weit entgegenzukommen.

Vasari deutete die Gruppe umgekehrt, als ob Maria das Kind dem Joseph hinüberreiche. Die Bewegung an sich schliesst diese Deutung nicht aus, ja sie gewinnt eine Art Wahrscheinlichkeit durch die Haltung von Maria's rechter Hand: die Finger sind nicht ausgestreckt um zu fassen, sondern gebeugt, als ob sie nur stützen und einem seitlichen Ausweichen des Kindes begegnen wollten. Trotzdem wird die moderne Erklärung die richtige sein. Sie bietet auch allein die Möglichkeit von dem, was folgen wird, eine befriedigende Vorstellung sich zu machen. Das Kind strebt dem leeren Mittelpunkt zu, den es im nächsten Augenblick einnehmen wird; es wäre verletzend, denken zu müssen, dass es nun hinter dem Horizont, d. h. hinter dem Rücken der Mutter versinke. Das geschlossene Buch aber auf Maria's Schooss gibt zur Genüge Auskunft über das, was vorher geschehen ist: sie hat gelesen und jetzt, da die Lectüre vollendet, nimmt sie den Kleinen wieder zu sich.

Die Familienscene spielt auf einer glatten Rasenfläche, die nach hinten, wo tieferliegend ein halbrunder Platz sich anschliesst, mit einem Mäuerchen abgegrenzt ist. Von diesem Mäuerchen halb verdeckt, läuft der kleine Johannes hinten vorüber, wobei er mit vergnügtem Gesicht der umständlichen Operation zusieht.[1] An der Brustwehr des Platzes finden sich die schon erwähnten nackten Jünglinge, dargestellt in verschiedenen Momenten des Sitzens, Lehnens und Zerrens an Tüchern, und somit die eigentlichen Vorgänger der Sclaven an der sixtinischen Decke.[2] Darüber hinaus geht der Blick in die Landschaft, über die eine Bemerkung um so eher am Platze ist, als die veröffentlichten Abbildungen uns hier alle im Stich lassen. Michelangelo ist auf diesem Jugendbilde noch nicht so gänzlich ablehnend gegen das Landschaftliche wie später. Hat er es schon nicht verschmäht, den vordern Grund mit Gras und Kraut zu bedecken, so giebt er hinten gar eine ausgeführte Landschaft: links eine Flussgegend, rechts eine Folge von drei

---

[1]) Das Mäuerchen ist bei Springer falsch gezeichnet; es ragt nicht über den Platz hervor, sondern ist nur als Verkleidung des Erdabfalls nach hinten gedacht.

[2]) Der Dritte von links her lässt sich an der Decke der Sixtina im Motiv wiedererkennen (Sclave rechts über der Erythräa).

Gebirgszügen, abgestuft von grün bis zu blau. Die Florentiner pflegten sich sonst wohl in einer Häufung steiler und oft phantastischer Formen zu gefallen, hier sind es einfache, breitgelagerte Massen, der hinterste Berg ungefähr an die Form des Monte Pellegrino bei Palermo gemahnend.

Die Maria der hl. Familie bietet das erste Muster jener Steigerung der Körperformen ins Gewaltige, wie sie das übermenschliche Geschlecht der sixtinischen Deckengestalten kennzeichnet. Man darf sie darum wohl als Botin der Sibyllen auffassen, ja mehr: sie ist die leibliche Schwester der Erythräa. Die Köpfe und Körper sind völlig gleich, in der Gewandung herrscht die auffallendste Uebereinstimmung, nur die Bewegung ist anders. Doch hier tritt eine andere Gestalt der sixtinischen Decke ergänzend ein, die ebenfalls zu den frühest entstandenen gehört: die Delphica, die in der Ueberschneidung des Oberkörpers durch den horizontal gehobenen, nackten linken Arm wenigstens theilweise an das Bewegungsmotiv der Maria anknüpft. Und beiderseits ist es derselbe gewaltige, starkknochige Arm mit absichtlicher Betonung des Ellnbogens und der Knöchel am breiten Handgelenk.

Hand in Hand mit dieser heroenhaften Formgebung geht eine Costümirung, die nun völlig ideal gehalten ist und die mächtigen Glieder zu ihrem Rechte kommen lässt. Nicht nur die Arme sind entblösst, sondern ein Theil der Seite sogar wird bei Maria noch sichtbar. Die Füsse bleiben wieder unbeschuht, was seit dem allerersten Madonnenrelief nicht mehr vorgekommen ist, und verbergen sich nun nie mehr unter den Falten des Kleides. Ausdruck des gleichen Formgefühls ist es, wenn jetzt auch die Ohren unter dem Kopftuch hervorkommen und in ganzer Gestalt sich zeigen, damit dieser wichtige Ansatzpunkt am Kopfe fest bezeichnet sei. (Auch Raffael giebt in Rom die üble Gewohnheit auf, die Ohren unter dem Kopftuch versteckt zu halten.) Oben an der Stirne läuft ein Band hin, das in gleicher Weise auch die Knaben tragen.[1])

Der hemdartige Rock (von röthlicher Farbe) ist unter den Brüsten gegürtet; die weiten und losen Aermel sind kurz und schlagen sich leicht zurück. Eigenthümliche Bänder gehen über die Achseln, sie kommen meines Wissens sonst nur noch an der gleichzeitigen Matthäusstatue vor. Der blaue Mantel (mit grünem

---

[1]) Von ihnen übernehmen es zunächst die Sixtinischen Sclaven.

Futter) ist als allgemeinstes Kleidungsstück natürlich auch in dieses Costüm aufgenommen worden. Im Allgemeinen wird man beobachten, dass die Draperie nicht mehr stark für sich allein sprechen darf: viel mehr als je vorher schmiegt sich die Kleidung den Körperformen an, diese selbst treten als das Wesentliche in den Vordergrund und man glaubt zu fühlen, dass der Künstler das Gewandzeug am liebsten ganz und gar abgeworfen hätte.

Wo das Nackte gegeben ist, erscheint es von einer ganz wunderbaren Sauberkeit der Modellirung, verbunden mit metallischer Schärfe des Contours. Ebenso sind die Haare behandelt: man sehe, mit welcher Bestimmtheit die losen Büschel am Hinterkopf des Joseph gegen die Luft sich abheben. Absicht auf stoffliche Wahrheit liegt nicht vor: das Fleisch erscheint wie bemalter Stein und für den Anblick des Ganzen macht sich die Herrschaft des Linienelements unangenehm fühlbar: nichts will recht vor- und zurücktreten, das Bild wirkt flächenhaft wie eine Zeichnung.

Es kommt dazu eine helle, kühle, fast ans Bunte streifende Färbung. Das Fleisch bräunlich; der Mantel hellblau, innen grün; der Rock kaltröthlich, an den hellen Stellen beinahe in's Weisse gelichtet; die Brustverzierung wieder blau; blau auch das Band im hellbraunen Haar; Joseph's Mantel gelb, in den Schatten orange; sein Rock grau. Michelangelo bediente sich der alten Temperatechnik, er hatte durchaus nicht das Bedürfniss, die coloristischen Vorzüge der Oelfarbe für sein Gemälde auszubeuten. Man könnte denken, sein Colorit müsse so ein ganz veraltetes sein, oder doch für ihn gar keinen Werth besessen haben. Das letztere ist theilweise, das erstere vollständig unrichtig. Die hl. Familie fällt in der Farbe ebenso aus allem Gewohnten heraus, wie etwa in der Auffassung. Wenn man für Einzelnes vielleicht das Muster Ghirlandajo's namhaft machen kann, so will das wenig besagen; die Farbenbehandlung im Ganzen lässt sich nur vergleichen mit derjenigen der späteren florentiner Cinquecentisten. Bei Bronzino etwa kann man die gleichen kalten hellen Töne finden, die gleiche Lichtung der Farben in's Weissliche, eine ähnliche Modellirung und ähnliche Farbenfolgen, wie hier beim jungen Michelangelo, und ein historischer Zusammenhang wird sich wohl nicht läugnen lassen.

4. Der Matthäus.

(Florenz, Hof der Kunstakademie.)

Die Bestellung des Matthäus geht zurück in's Jahr 1503, in eine Zeit also, da der David noch nicht fertig war. Als man in Florenz merkte, was für einen Bürger die Mauern umschlossen, erschien es gerathen, mit Bestellungen keinen Augenblick zu säumen. Diesmal handelte es sich um einen wirklich grossen Auftrag: Michelangelo sollte die zwölf Apostel in Marmor, weit überlebensgross, für den Dom ausführen. Wenn nur ein einziger von diesen Zwölfen zu Stande kam und selbst dieser nur halb erst aus dem Marmor herausgelöst ist, so war jedenfalls nicht die mangelnde Freude des Künstlers an der Aufgabe schuld, sondern es waren eben noch drängendere Dinge, die ihn abhielten, seinen Verpflichtungen nachzukommen und die ihn überhaupt der Stadt Florenz bald ganz entzogen. Dieser Matthäus aber bezeugt, dass Michelangelo sich selbst gefunden hatte, noch bevor er Rom zum zweiten Male betrat.

Es ist eine Machtgestalt, bärtig, kurzhalsig, die gewaltigen Arme und Schenkel entblösst. Das Buch liegt im linken Arm; die Rechte ist gesenkt: der Daumen steckt im Gürtel, die anderen Finger raffen das Gewand auf. Der eine Fuss steht auf erhöhtem Tritt. Der Evangelist blickt nach der Seite, ein Löwenkopf mit grossen Augen, der Mund halbgeöffnet. Von irgend einer lebhafteren Bewegung keine Spur; aber die einfachen Motive, das Hochsetzen des einen Fusses, das Seitwärtsschauen, die Art, wie die Hände fassen, sind mit solcher Gewalt, ja Gewaltsamkeit gegeben, dass man ein Losbrechen von Elementarkräften erwarten muss, wenn dieser Mann von der Ruhe zur Bewegung übergehen wollte. Die Bewegung erscheint gewaltsam, weil sie unzweckmässig ist. Beine und Rumpf haben eine gegensätzliche Stellung: die untere Partie wendet sich nach rechts, die obere nach links, der Kopf in hart-gebrochener Drehung wieder nach rechts. Warum macht sich der Mann das Sehen nicht bequemer? Warum bleibt die Brust, wenn er nach rechts sehen will, nach der entgegengesetzten Seite gewendet? Warum die Beine wieder im Widerspruch zum Rumpf? — Die antwortende Gegenfrage lautet: Was ist dem da Zweckmässigkeit? Was kümmerts ihn, ob er's bequemer haben könnte?



Gerade auf dieser Ausserachtlassung gewöhnlicher Rücksichten beruht der Eindruck, dass seelisch etwas Bedeutendes hier vorgeht. Was es ist, lässt sich bestimmt nicht sagen. Es sieht aber aus, als ob ein tiefer Schmerz die Brust dieses Mannes erfüllte, dieselbe Stimmung des Ungenügens, die bei Michelangelo später so oft wiederkehrt.

Ob der Matthäus mit Recht noch zu den Jugendwerken darf gezählt werden, darüber liesse sich wohl streiten; dass er dagegen noch in Florenz und zwar vor dem Herbst 1504 entstand, scheint mir unzweifelhaft.

Der letztere Termin ist gegeben durch die Thatsache, dass im Oktober 1504 der Carton mit den badenden Soldaten begonnen wurde und dass unmittelbar nach dessen Vollendung, im März 1505, die Abreise nach Rom stattfand. Für die zeitliche Zusammengehörigkeit mit den Florentiner Sachen überhaupt aber spricht der Stil des Werkes deutlich genug.

Die Steigerung der Körperformen in's Gewaltige, die Entblössung der Arme und Schenkel, wird Niemanden überraschen, der von der Maria der hl. Familie herkommt. (Nackte Arme hatte übrigens schon Donatello seinen heiligen Männern gegeben.) Der Kopf des Apostels schliesst sich im Typus teilweise an denjenigen des Joseph an, und in der Bewegung, in dem Sich-Zurücklegen und über die Schulter Blicken ist das Motiv der Maria wieder aufgenommen, nur gesteigert insofern, als die Wendung eine viel schroffere ist. Auf die beiderorts sich findenden eigenthümlichen Achselriemen, die sonst nie mehr vorkommen, habe ich schon hingewiesen. Gewandmotive wie die in scharfer Ecke, fast rechtwinkelig gebrochene, dünne Falte über dem linken Schenkel, haben ebenfalls nur in Jugendwerken dieser Epoche Analogien.[1]

Nicht mit einem ähnlichen Fall zu belegen, aber sicher ein jugendliches Motiv ist die Bewegung der rechten Hand, wo — wie gesagt — der Daumen sich in den Gürtel hängt, die anderen Finger aber das Gewand aufraffen. Der reifere Künstler gibt keine solche Doppelbewegungen mehr, sondern lässt es bei einer Action bewenden.

Am zwingendsten aber ist folgende Ueberlegung. Als Michelangelo nach Vollendung der sixtinischen Decke, nach langer, wider-

---

[1]) Vgl. z. B. die Federzeichnung der sitzenden Frau aus dem British Museum (Braun 21), die bei den „Zeichnungen" in Abbildung folgt.

wärtig empfundener Unterbrechung die alten Entwürfe für das Juliusdenkmal wieder vornehmen durfte, sind die ersten Arbeiten die beiden Statuen im Louvre, bekannt unter dem Namen des sterbenden und des gefesselten Sclaven. Für den gefesselten (mit den Händen auf dem Rücken) ist der Zeitpunkt der Entstehung sogar auf's Jahr gesichert, Michelangelo thut in einem Briefe seiner Erwähnung.[1]) Dieser Sclave ist nun aber nichts anderes als der fortgebildete Matthäus, selbstverständlich nur dem Bewegungsmotive nach. Auf keinen Fall könnte das zeitliche Verhältniss umgekehrt gedacht werden. Alles, was beim Matthäus erst angedeutet ist, wird hier in höchst möglicher Steigerungg vorgeführt. Die Bewegung der Arme natürlich ist verschieden, doch kommt das nicht in Betracht: übereinstimmend findet sich beiderorts der hochgesetzte Fuss, die Wendung des Oberkörpers und der über die Schulter gerichtete Blick. Aber wie gebunden und starr erscheint Matthäus neben diesem Sclaven! Nicht nur sind die sich widersprechenden Körperwendungen mit leidenschaftlicher Gewalt verschärft — die linke Schulter ist so weit herübergedreht, dass sie fast über den rechen Schenkel zu stehen kommt, — nein, auch die verticale Axe, die beim Matthäus im Wesentlichen noch eine vollkommene Gerade bildete, ist nun gebrochen, insofern der Rumpf sich weit vornüberbeugt und der Kopf noch mehr in's Genick geworfen ist. Dass das gebeugte Bein mit dem Knie auch stärker vorspringt, ist eine natürliche Folge.

Ich muss an dieser Stelle nochmals betonen, wie organisch bei Michelangelo Alles wächst oder vielmehr mit welcher Consequenz er angefangene Motive zu Ende denkt. Die Louvre-Statue verhält sich zum Matthäus genau so, wie der Cupido in London zu seinem Vorgänger, dem Sclaven an der sixtinischen Decke.

Der Matthäus ist unvollendet und gerade dieses Zustandes wegen galt er von jeher als vorzügliches Beispiel von Michelangelo's Art zu arbeiten. Die Statue bietet einen Commentar zu dem bekannten Worte des Künstlers, die Figur stecke im Blocke drin, es komme nur darauf an, sie herauszulösen. Die schöne (moderne) Inschrift am Postament nimmt darauf Bezug:

> .... sembra con lo scalpello
> liberar dal marmo che gliela nasconde
> quella figura che ha già creata coll' intelletto.

---

[1]) Milanesi CCCLIV. (Springer II, 353).

Das Wichtigere aber ist die besondere Art bei der „Herauslösung“ vorzugehen. Michelangelo hatte seine eigene Manier, über die Vasari gelegentlich der ebenfalls blos im Rohen angedeuteten „Gefangenen“ (im Giardino Boboli) einige Erklärungen giebt.[1]) Er legte sein kleines Modell (aus Wachs oder einem andern Stoff) in ein Gefäss mit Wasser, so dass die höchsten Erhebungen aus der glatten Oberfläche des Wassers gerade noch herausstanden; dadurch gewann er die weitest vorspringenden Punkte und konnte sie am Stein markiren; liess er dann das Modell höher aus dem Wasser hervorragen, so entdeckten sich ihm die nächst bedeutenden Erhebungen u. s. w. Dieses allmälige In-die-Tiefe-gehen, meint Vasari, wenn er beim Matteo sagt, der Bildhauer könne hier lernen, wie man aus dem Block eine Figur herausnehme, ohne ihn zu verhauen.[2])

In der Ausführung war Michelangelo ausserordentlich genau. Er giebt seinen Werken eine Politur, die uns bei seiner Kunstweise fast unbegreiflich bleibt. Wenn irgendwo, so würde man bei ihm eine Arbeit in grossen Zügen erwarten; aber Nichts ist unberechtigter. So kühn die erste Zurechtarbeitung, so sorgfältig die Ausfeilung. Und dieser Manier bleibt er zeitlebens getreu. An Donatello tadelte er, dass seine Erzarbeiten auf die Ferne wohl einen guten Effect machten, den Anblick aus der Nähe aber nicht ertrügen.

Unserm Geschmack will eine derartige Glättung nicht recht entsprechen; man kann beobachten, dass Michelangelo's Arbeiten im unvollendeten Zustande von uns Neuern besser genossen werden als im vollendeten. Ja wir haben eine unbestreitbare Vorliebe für blos skizzenhafte Ausführung, für Werke, die überhaupt noch mit

---

[1]) Vasari (Sansoni) VII, 272. ... quattro prigioni bozzati, che possano insegnare a cavare de' marmi le figure con un modo sicuro da non istorpiare i sassi; che il modo è questo: che se e' si pigliassi una figura di cera o d'altra materia dura, e si metessi a giacere in una conca d'acqua, essendo per sua natura nella sua sommità piana e pari, alzanda la detta figura a poco a poco del pari, così vengono a scoprirsi prima le parti più relevate, ed a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella così viene scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cavare con la scarpello le figure de' marmi; prima scoprendo le parti più relevate, e di mano in mano le più basse.

[2]) Winckelmann hat in den Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke dieser Manier eine ausführliche Betrachtung mit selbständigen Verbesserungsvorschlägen gewidmet.

der Form ringen. Und ob nun berechtigt oder nicht, ein Haupttheil der Wirkung des Matteo für uns ist darin gegeben, dass die Einbildungskraft den angedeuteten Körper aus dem Steine herauszieht, er wird lebendig und scheint sich allmälig uns entgegen zu gestalten. Ein moderner Philosoph hat in seiner Weise diesen Eindruck der Statue mit den Worten bezeichnet: „Geisterhaft gleich dem Vernünftigwerden des Stoffes.“ [1])

5. Die Zeichnungen.

Mit den Handzeichnungen hat es bei Michelangelo eine ganz andere Bewandtniss als etwa bei Raffael. Von einem sorgfältigen Vorbereiten der Bilder in Zeichnungen, wo die Composition unablässig umgeworfen und der höchsten möglichen Klärung entgegengeführt wird, ist bei Michelangelo keine Rede. Er schafft immer aus dem ersten Zug. Zeichnungen, die sich auf ausgeführte Sachen beziehen, sind selten; meist haben wir es mit unabhängigen Studien zu thun oder mit Ideen, die sonst keine Ausführung gefunden haben. Es wird eine nothwendige und schöne Aufgabe sein, die erhaltenen Handzeichnungen einmal im Zusammenhang zu besprechen und herauszugeben. Hier sollen nur einige Bemerkungen Platz finden.

Der junge Michelangelo zeichnete mit der Feder, in breiten kräftigen Strichen, „nach Art der Bildhauer“ (Wickhoff). Ich gebe als Beispiel die sitzende Frau aus dem britischen Museum (Braun 21), doch darf ich nicht verschweigen, dass durch die Verkleinerung die Linien in ihrem derben Charakter einige Einbusse erlitten haben. Immerhin möchte das Blatt noch bezeichnend genug wirken. Zeitlich fällt es etwa in das Jahr 1505.[2]) In Springer's Buch (Fig. 13) findet man einen prächtigen Faun aus der Albertina reproducirt — man möchte glauben, er sei nach der Antike gezeichnet[3]) —, der ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört.

Neben dieser groben Federmanier kommt in ausgeführteren Zeichnungen eine feinere Technik vor, die nicht als Nachfolgerin,

---

[1]) Professor Hans Heussler in Basel.

[2]) Die Zeichnung ist in Kreide flüchtig angelegt und dann mit der Feder ausgeführt.

[3]) Vergl. den Faunstorso in den Uffizien.

sondern, theilweise wenigstens, als Begleiterin der ersteren gedacht werden muss. Wäre es doch in der That unbegreiflich, dass den feinst ausgearbeiteten Sachen der zweiten Stilperiode nicht eine entsprechende Art des Zeichnens mit der Feder zur Seite gegangen sei. So ist die bei Springer als Fig. 14 wiedergegebene Handzeichnung aus dem Louvre wahrscheinlich auch um 1505 anzusetzen, keinesfalls früher, eher später. Sie giebt das bei der Maria der hl. Familie zuerst versuchte Motiv des Rückwärtsgreifens über die Schulter in weiterer Ausbildung. Auf allen Punkten ist die Bewegung verschärft worden. In der Haltung von Arm und Kopf scheint das Mögliche bis an seine letzten Grenzen verfolgt zu sein. Dabei kommt durch das Vorbeugen des Oberleibes, das zu der Wendung des Kopfes im Gegensatz steht, noch der Reiz gebrochener Bewegung in die Figur.[1]) (Die weitere Entwickelung des Motivs wird am besten bezeichnet durch den Hinweis auf den Sclaven rechts über der Lybica in der sixtinischen Kapelle und auf den Jüngling im Bargello, der unter dem Namen la Vittoria bekannt ist).

Die dritte Zeichnung (in Röthel), die man bei Springer als Fig. 15 findet, halte ich für falsch, worüber ich mich im zweiten Abschnitt zu verantworten haben werde. Hier möchte ich einstweilen nur das aussprechen, dass Michelangelo des Röthels sich in ausgiebiger Weise erst seit dem zweiten römischen Aufenthalt bedient, als sein Stil malerisch wird, d. h. seit der zweiten Hälfte der sixtinischen Deckenarbeiten. Die Feder kommt dabei nicht ganz ausser Gebrauch, doch lockert sich jetzt die Manier ganz bedeutend.

Später tritt zum Röthel noch der Schwarzstift (schwarze Kreide) hinzu.

Springer hat in der Art der Oxforder Röthelzeichnung eine Reihe von Handzeichnungen zusammengestellt, männliche und weibliche Köpfe, die ersteren „beinahe an Carikaturen streifend", die letzteren ideale Bildungen, phantastisch aufgeputzt, meist im Profil.[2]) Er bestimmt die ganze Sammlung als florentinisch (den Jahren 1501—1505 angehörend) und erkennt hier einen Zusammenhang mit Lionardo's Kunstweise. Der junge Michelangelo habe sich

---

[1]) Auch an dieser Stelle sei auf die Spreizung des zweiten und dritten Fingers aufmerksam gemacht (linke Hand).

[2]) Springer I, 310 f.



Sitzende Frau. (Federzeichnung. London, British Museum.)
Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co., Dornach i/E. und Paris.

dem Banne seines grossen, fast um ein Menschenalter reiferen Mitbürgers, der damals gerade auch in der Vaterstadt weilte, nicht entziehen können. Die carikirten Männertypen „erinnern an Lionardo's

physiognomische Studien" und ebenso ist bekannt, wie dieser mit seiner Vorliebe für seltsam geformten Kopfschmuck und eigenthümliche Haartracht allen andern Künstlern voranging.

Eine lionardeske Anregung möchte ich durchaus nicht in Abrede stellen, doch kann ich insofern hier nicht ganz beistimmen, als mir die Köpfe aus verschiedener Zeit zu stammen scheinen, die hauptsächlichsten gerade aus der zweiten römischen Periode. Für florentinisch halte ich unter den angeführten Zeichnungen (soweit sie meiner Ueberzeugung nach ächt sind) nur die Federskizze der sitzenden Frau aus dem Britischen Museum, die ich abgebildet habe. Die anderen (meist Röthel, einige in schwarzer Kreide) lassen sich nur später einordnen. Ich habe ein Blatt der Art (Oxford, Braun 65) hier noch aufgenommen, um wenigstens an einem Beispiel meine Meinung klar machen zu können und um zugleich eine Anschauung zu geben, wie Michelangelo's Frauentypus in Rom sich fortgebildet hat.

Es handelt sich um eine wundervolle Röthelzeichnung, darstellend ein Weib mit fremdartiger Kopfbedeckung, die nachdenkend seitwärts niederblickt. The head is that of a young woman, erklärt Robinson in seinem Katalog der Oxforder Zeichnungen [1]), of majestic character, marked by a certain expression of brooding melancoly. Beim ersten Beschauen fallen gleich einige ungewohnte Züge auf. Der höchst eindrucksvolle Schatten unter dem Auge bekundet nicht nur eine neue Art von weiblichen Typen, sondern auch eine Wandlung im Stil. Man findet, dass die Lidränder nur noch leise angedeutet sind, dass überall die Linien zurücktreten und der Ton durch die Lichter und Schatten angegeben wird, wofür der Röthel denn auch ganz anders geeignet ist, als die Feder. Am Mundwinkel liegt ein anderer wirksamer Schatten und die Lippen sind nicht mehr mit linearer Bestimmtheit abgegrenzt. Das ist also eine neue, mehr malerische Art zu zeichnen. Aber der Kopf gehört auch seiner Form nach einem anderen Geschlechte an als die sitzende Frau auf der Londoner Federzeichnung. Wenn diese den Typus der Madonna mit dem Buche oder der Delphischen Sibylle vertritt, [2]) so kann man bei jener den Zusammenhang mit den

---

[1]) Robinson, critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello etc. Oxford 1870.

[2]) Vielleicht steht sie der letzteren noch näher als der ersteren.

späteren Köpfen der sixtinischen Decke nicht verkennen. Man vergleiche die Lybica oder den schönen Sclaven links über dem Jeremias. Charakteristisch ist die Vertheilung scharfer Accente über das ganze Gesicht. Ich führe nochmals die Schatten unter



Weiblicher Kopf. (Röthelzeichnung. Oxford.)
Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co., Dornach i/E. und Paris.

dem Auge und am Mundwinkel an, die früher keine Analogien haben. Auch die Linie der Kinnlade ist unterbrochen und das Kinn hat einen eckigeren Charakter als früher. Ich würde nichts einzuwenden haben, wenn man die Zeichnung noch etwas später

---

Nur das Costüm zeigt noch eine Mannigfaltigkeit im Detail, die die sixtinischen Figuren schon abgestreift haben.

als die verwandten sixtinischen Köpfe ansetzte. Einzelne Eigenthümlichkeiten, wie die Lappen vor dem Ohr[1]) wird man erst bei jüngeren Arbeiten finden (z. B. bei der „Nacht" und bei der Madonna in der Medicäischen Grabcapelle).

Man hat gesagt, die Periode, in der Michelangelo diese weiblichen Idealköpfe geschaffen, sei seine grösste gewesen.[2]) Darüber will ich nicht disputiren. Das Wesentliche scheint mir, dass, gerade im Gegensatz zu Lionardo's Gebilden, hier der römische Charakter zum Ausdruck gekommen ist.

---

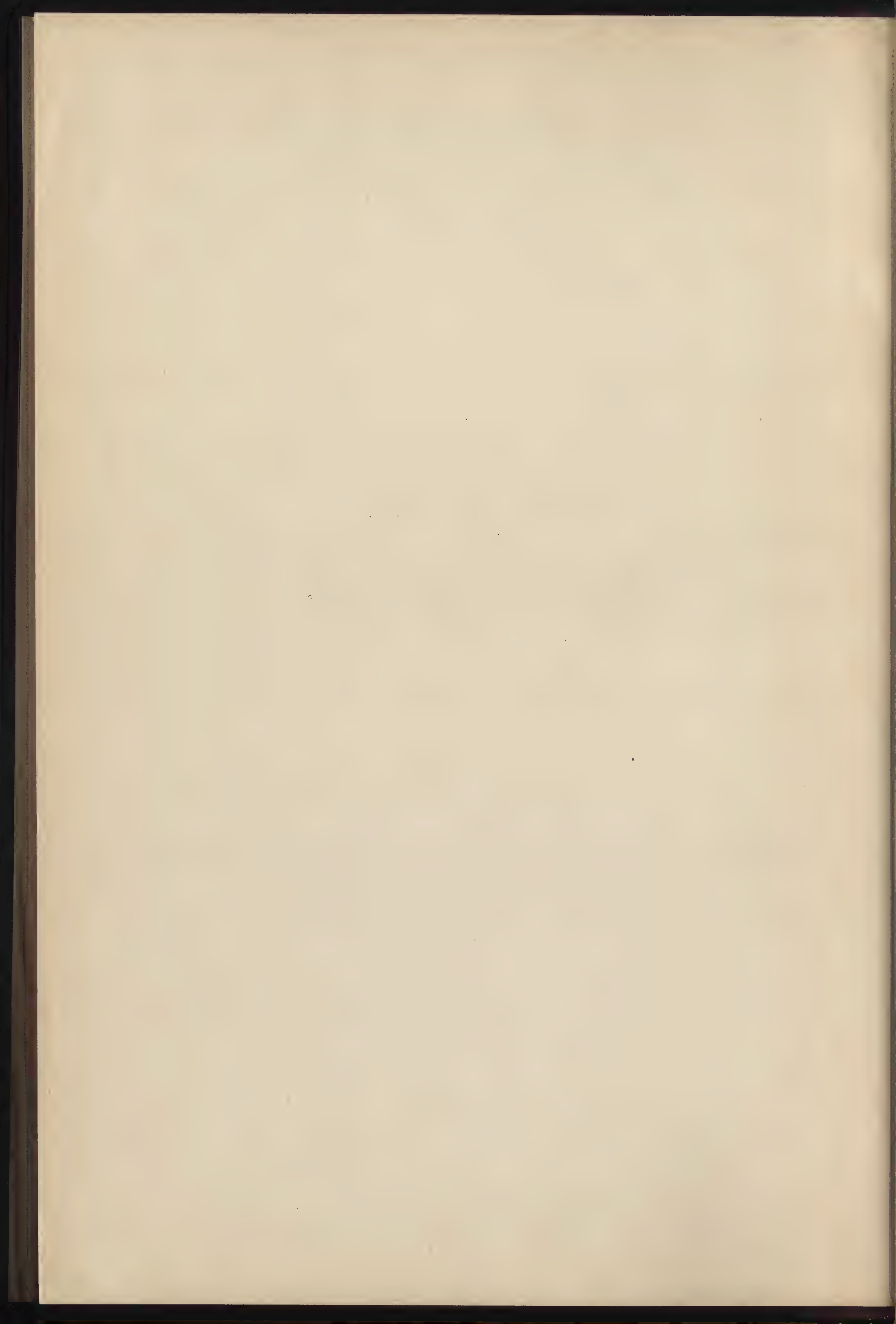
[1]) Das Ohrgehänge verdient auch einen Blick. Gemäss dem massiven, römischen Geschmack hängt der Stein an einer Schleife. Ebenso bei der sogenannten Vittoria Colonna, die wohl bald nach 1510 zu setzen ist.

[2]) Robinson a. a. O. S. 12. Er möchte übrigens diese Köpfe gar vor 1500 in Michelangelo's allerfrüheste Zeit setzen. — Die Mehrzahl der andern Zeitbestimmungen des Oxforder Kataloges erscheint mir ebenso unhaltbar. Wie weit der verdiente Verfasser heute noch für seine Angaben eintritt, weiss ich nicht; jedenfalls wäre eine gründliche Umarbeitung nöthig. Da ist Nr. 1: Gruppe von drei stehenden Figuren, in lebhafter Unterhaltung; eine Federzeichnung, nach Robinson ebenfalls aus der frühsten Zeit des Künstlers. Mir scheint das Blatt dagegen gerade ein gutes Beispiel von der gelockerten Federmanier aus dem Anfang des zweiten römischen Aufenthalts zu sein. Es ist dieselbe Technik wie etwa auf der Zeichnung Florenz, Braun 197, die auf der Rückseite Studien zur Sündflut trägt, also zeitlich bestimmt ist. Zum Ueberfluss kommt der eine Kopf aus der Gruppe auch noch in Röthel vor (Oxford, Braun 64), und damit ist ein weiterer Wink gegeben, in welche Gegend das Blatt zu setzen ist: die Röthelzeichnung gehört unmittelbar neben den römischen Frauenkopf (Oxford, Braun 65), was Robinson auch empfunden hat, indem er beide — nur leider an falschem Ort — zusammenstellt. Und so wird der Widerspruch häufig herausgefordert, aber es ist jetzt nicht meines Amtes, die Oxforder Zeichnungen durchzusprechen.

ZWEITER ABSCHNITT.

UNÄCHTE WERKE.

5*



I. Der Giovannino von Pisa.

(Berlin, Museum.)

Im Jahre 1880 erwarb das Berliner Museum die lebensgrosse Statue eines jugendlichen Johannes, der, unter dem Namen Michelangelo aufgestellt, als das Hauptstück der Sammlung von Sculpturen aus christlicher Epoche angesehen wird. Die Statue war 1874 in Pisa zum Vorschein gekommen. Sie hiess früher Donatello, ein italienischer Bildhauer hatte dann für Michelangelo's Urheberschaft sich ausgesprochen, und man versäumte nicht, zur Bekräftigung dieses Urtheils sogleich auf die Aussage Condivi's aufmerksam zu machen, der in der That die Fertigung eines San Giovannino unmittelbar vor der ersten römischen Reise berichtet. So konnte man den Besuchern des Michelangelo-Congresses in Florenz im September 1875 die Freude bereiten, das längst verloren geglaubte Jugendwerk des Meisters unversehrt vor Augen zu sehen. Freilich hatte die reizvolle Statue Auffallendes genug und so fehlte es nicht an heftigem Widerspruch, allein eine Abstimmung unter den Congress-Mitgliedern förderte doch eine Stimmenmehrheit zu Gunsten der neuen Benennung zu Tage. In Deutschland hat dann Bode die Einführung und Vertheidigung übernommen,[1] und wenn auch die Michelangelo-Biographen, vor Allem H. Grimm, sich ziemlich ablehnend verhielten, so haben Bode's Ausführungen doch nie eine systematische Kritik gefunden, so dass der neue (illustrirte) Katalog die allgemeine Anerkennung voraussetzt. Ich erachte es als eine lehrreiche und unumgängliche Aufgabe, Alles sorgsam abzuwägen, was Bode zu Gunsten seines Clienten vorgebracht hat, bevor ich mit eigenen Zweifelsgründen mich herauswage.

Der Giovannino ist ein Jüngling von noch nicht ausgewachsenen Formen, nackt bis auf ein Schurzfell, das um die Hüften gewunden

[1]) Zuerst im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Bd. II, dann in den Italienischen Bildhauern der Renaissance. S. 272 ff.

ist. In der gesenkten Linken hält er eine Honigwabe, mit der Rechten führt er den Honig in einem Ziegenhörnchen zum Munde. Die Hand ist bereits bis zur Höhe des Schlüsselbeins erhoben, der Kopf mit geöffnetem Mund und vorgeschobener Zunge neigt sich ihr entgegen. Die Figur ruht auf dem linken Bein, das zurückstehende rechte berührt den Boden nur mit den Zehen.

Das Motiv wird begreiflich, sobald man sich vorstellt, der Knabe habe eben vorher den Honig aus der Wabe in das Hörnchen hineinträufeln lassen und sich zu dem Ende mit dem Oberkörper und beiden Händen möglichst nach links über die heraustretende Hüfte des Standbeins hinausgedreht, um sich selbst nicht mit dem klebrigen Saft zu beträufeln.[1])

In der Art der Bewegung nun findet Bode das erste Merkmal von Michelangelo's Stil. Er weist darauf hin, das die Stellung vom Kopf zum Hals, vom Hals zum Oberkörper, von diesem zu den Schenkeln und von den Schenkeln zu den Beinen beinahe eine Zickzacklinie bildet, und es wird dem nicht gut widersprochen werden können. Nur wird man sagen müssen, dass diese Eigenthümlichkeit nicht just geeignet ist, für ein Jugendwerk Michelangelo's Stimmung zu erwecken, da dort Derartiges noch nicht heimisch ist. Vor Allem aber muss stutzig machen, dass es hier nicht eigentlich um eine gebrochene Bewegung sich handelt, wie sie sonst von Michelangelo gegeben zu werden pflegt, sondern mehr um eine vervielfachte Wendung des Körpers im Sinne einer gesteigerten Zierlichkeit, und das ist etwas, was das Urtheil von ihm ablenken wird.

---

[1]) Diess nach W. Henke's freundlicher Mittheilung.

Aber gehen wir aus dem Allgemeinen ins Detail. Bode führt eine Reihe von Uebereinstimmungen mit Jugendwerken Michelangelo's in Nebensächlichkeiten an, die gewöhnlich die grössere überzeugende Kraft besitzen. Er weist da auf das Band, das der Giovannino um die Brust trägt und findet es wieder im Adonis. Der Adonis ist nun aber selbst ein höchst fragliches Werk und abgesehen davon haften dem Bande an sich schon Eigenthümlichkeiten an, die mit Michelangelo's Stil schwer oder nicht verträglich sind. Dahin gehört in erster Linie das kleinliche Bravourstückchen, das uns der Künstler des Giovannino vorführt, indem er oberhalb des Schurzfelles das Band frei über den Körper hinführt und zwar zweimal, vorn und hinten. Diese Loslösung ist so wenig michelangelesk wie die kleinliche Faltung des Bandes (mit dem langhin umgeschlagenen Rand), die den Zweck hat, ausser den gegebenen Linien noch eine dritte zu erzeugen und die ruhige Fläche zu unterbrechen und zu „beleben".[1]) Auf derartige Ergötzungen des Beschauers hat sich Michelangelo sonst nie eingelassen.

Es werden ferner der Baumstamm und der Felsboden als Beweise in Anspruch genommen. Sie sollen sich „ganz gleich" wiederfinden beim Bacchus, bei der Pietà und dem David. Das ist nun etwas, was ich gar nicht verstehe. Wohl findet sich Baum und Fels beiderseits, aber wie kann man über den einschneidenden Unterschied in der Behandlung sich hinwegsetzen? Wie ist es möglich, den Baum beim David zu vergleichen mit dem beim Giovannino? Dort die allerbestimmteste Arbeit, ein zähes Gewächs, Ring an Ring eng sich anschliessend; hier eine blöde, allgemein gehaltene weiche Rinde, ohne eine Spur von dem Nerv, den Michelangelo's Formen zu haben pflegen. Und man sage nicht, das sei eine frühere Form, ein Entwickelungsstadium. Aus diesem Stil wird nie ein anderer. Ich habe nachdrücklich darauf hingewiesen, wie sich die Schärfe im Formenausdruck gerade hier von Jahr zu Jahr steigert: von der Pietà zum Bacchus und von da zum David führt eine gleichmässig ansteigende Linie, aber der Baumstrunk bei der Pietà lässt Alles schon erkennen, was kommt. Man sehe einzig,

[1]) Auch dies Motiv (der umgeschlagene Rand) ist zwei Mal gegeben, vorn und hinten. Beim David läuft das Band ganz ruhig hin. Von der auffälligen Schmalheit will ich noch nichts sagen, sie stimmt zu den übrigen Formen.

mit welch' zäher Kraft die Wurzeln dieses Strunkes in den Boden sich einsenken und man halte damit zusammen den weichlichen Anlauf des Stammes beim Giovannino.

Und genau so verhält es sich mit dem Boden. Dass ein felsiger Boden beim Giovannino da ist, beweist Nichts; eine so blöde Platte aber hätte Michelangelo nie gemacht. Sein Stein ist scharfrissig und schroff von allem Anfang an. Wie gut charakterisirt sich eben an dieser Stelle ein Künstler von der weichen Art Benedetto's da Majano; man betrachte das felsige Fussgestell, das er seinem jugendlichen Johannes (im Bargello) gegeben hat und man wird die kennzeichnende Bedeutung dieser untergeordneten Dinge nicht in Abrede stellen.[1]) Aber sollte beim Berliner Johannes hier nicht eine andere Hand gewaltet haben? Das ist nicht denkbar, die ganze Körperbehandlung athmet denselben Geist.

Ueberall treffen wir auf ein Formgefühl, das von demjenigen Michelangelo's im Innersten sich unterscheidet, und ich muss bekennen, dass ich gar nicht mehr folgen kann, wenn nun Bode auch in den einzelnen Körpertheilen, in der Bildung und Stellung der Finger z. B. zwingende Aehnlichkeiten finden will. Wann hat Michelangelo ein Händchen gebildet wie dasjenige, das hier das Ziegenhörnchen fasst, mit niedlich abgespreiztem fünften Fingerchen? Ich habe mehrmals auf seine eigenthümliche Art zu fassen aufmerksam gemacht, es ist jederzeit ein breites Zugreifen, selbst da, wo es nicht passend scheint. Der Engel in Bologna hält seinen Leuchter fast so wie die Centauren ihre Felsblöcke, und bei den Madonnen sucht man ebenfalls vergeblich die feinen Hände der älteren Florentiner. Wenn in den Arbeiten des späteren Alters eine Trennung der einzelnen Finger wohl vorkommt, so bleibt das Niedliche, wie es hier vor Allem in der Abspreizung des kleinen Fingers gegeben ist, doch immer ausgeschlossen.

Und was hier an einem Beispiel ausgeführt wurde, wiederholt sich im Ganzen. Die ganze Bewegung hat keine Stelle bei Michel-

---

[1]) Nach Bode findet sich im Sockel neben dem rechten Fusse ein Loch zur Aufnahme des Rohrkreuzes. Man wird gestehen, dass es nicht zur Erhöhung des ächten Eindruckes beiträgt, wenn man dieses Rohrkreuz sich wirklich an Ort und Stelle denkt. Ebenso unfassbar bei Michelangelo wäre ein Heiligenschein aus Bronze, wozu sich im Hinterkopf (der übrigens angestückt ist) die Oeffnung vorfindet.

angelo. Ich will nichts sagen von dem Stoffe, obwohl das Honigschlürfen aus einem Ziegenhörnchen bei Michelangelo etwas ganz Ungewöhnliches ist und seine Motive sonst, so gesucht sie in der Durchführung erscheinen mögen, stofflich durchwegs von einfacher und allgemeiner Natur zu sein pflegen; aber der Geschmack, der in der Wahl des Momentes sich kundgibt, hält für mich jeden Gedanken an ihn als Künstler fern. Ganz leicht steht der schlanke Knabe da, nur mit der Spitze berührt der spielend-nachgezogene Fuss den Boden; das Hochheben eines ganz kleinen Hörnchens ist die eigentliche Action; dieses Hörnchen aber, dem das leckere Mäulchen sich entgegenspitzt, ist so winzig und kommt zudem zwischen den Fingern nur so wenig zum Vorschein, dass man sagen kann, die ganze Composition stehe auf einem Stecknadelknopf. Und ist das ein übertriebener Ausdruck, so muss doch jeder Unbefangene eingestehen: dieses reizend erfundene Figürchen setzt einen Sinn für das Leichtbewegte und Zierliche voraus, der mit Michelangelo's Art von Anfang an völlig im Widerspruch steht.

Thema

Es wäre leicht, in fortgesetzter Analyse die Kritik weiter zu führen. Von dem Gefühl, das in dem weichen Körper und in der Stilisirung der einzelnen Körpertheile sich ausspricht, habe ich noch kein Wort gesagt. Und wozu auch? Was nützte es, die Gründe gegen Michelangelo's Autorschaft zu mehren? Selbst der unparteiischste Gegner, hat Bode gelegentlich gesagt, wird nur selten durch Gründe von seiner Ansicht sich abbringen lassen. Auf jeden Fall darf ich annehmen, wer durch das Vorgebrachte nicht überzeugt worden ist, werde auch durch Weiteres nicht zu gewinnen sein. Und so wende ich mich zur Kritik eines zweiten Werkes, das dem Michelangelo zugeschrieben wurde und eng mit dem Giovannino zusammenhängt, ich meine die Bacchusgruppe in den Uffizien. Bode's Beweisführung hat gerade auf dieses Werk mit Vorliebe hingewiesen, indem es „unter allen Werken Michelangelo's" dem Giovannino am nächsten stehe, ja im Kopf sogar die Benutzung des gleichen Modelles erkennen lasse.[1])

---

[1]) Einen neuen Namen für den Giovannino habe ich nicht und um nicht das Bestimmte mit Zweifelhaftem zu mischen, wage ich auch nicht, Vermuthungen auszusprechen. Dass aber die Arbeit in's 16. Jahrhundert gehört, ist meine feste Ueberzeugung.

2. Die Ergänzung des antiken Bacchustorso.

(Florenz, Uffizien.)

Gleichzeitig mit dem Giovannino wurde durch Bode ein anderes neues Werk Michelangelo's in die deutsche Litteratur eingeführt, dessen Entdeckung auf A. Bayersdorfer zurückgeht.[1]) Es handelt sich um die Ergänzung eines antiken Torso, den jugendlichen Bacchus darstellend. Antik sind lediglich Brust und Oberschenkel; alles Andere, der Kopf, die Arme, die Beine von den Knieen abwärts, der beigefügte Knabe und der Baumstamm mit verschiedenen Masken geht auf eine Hand der Renaissance zurück. Das wusste man schon lange. Neu war die Behauptung, der Restaurator sei Michelangelo gewesen. An ihn hatte man schon darum kaum gedacht, weil der antike Rest mit einer in der ganzen Renaissance seltenen Pietät behandelt ist und Michelangelo der Mann eben nicht war, dem man diese Pietät zugetraut hätte. Sei das mit Recht geschehen oder nicht, auf jeden Fall war der Restaurator ein selbstständiger Künstler, er schuf ein ganz neues Motiv. Dargestellt ist nämlich, wie Bacchus dem Knaben, der mit einer Maske vor dem Gesicht sich an ihn gemacht hat, diese Maske lächelnd abnimmt. In der That ein eigenthümlicher Vorwurf für den Plastiker! Ich bin auch überzeugt, dass den meisten Beschauern das eigentliche Motiv gar nicht zum Bewusstsein kommt, indem man um die Statue herumgehen muss, um das zu sehen, worauf die Composition sich eigentlich gründet. Bei guten Sachen pflegt dies nicht nöthig zu sein.

Man hat diese Gruppe in das Jahr vor der ersten römischen Reise (1495—1496) gesetzt und als Vorstudium zum römischen Bacchus bezeichnet. Meiner Ansicht nach ist sie nicht nur an dieser Stelle — zwischen den bologneser und den ersten römischen Arbeiten — undenkbar, sondern für Michelangelo überhaupt nicht in Anspruch zu nehmen. Es sei mir erlaubt, meine Beweisführung diesmal mit der vergleichenden Analyse einiger Körperformen zu beginnen.

Die Haare sind sehr flach gehalten; rundliche Locken, mit zierlichem Detail, wie z. B. zwei verlorene Endlöckchen vor dem linken Ohr des Bacchus, die in allerleisester Plastik gegeben sind. Ich finde darin Züge, die mit Michelangelo's Stilcharakter unverträglich sind.

---

[1]) Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Bd. II, 1880.

Die Augen sind ebenso in allen Theilen abweichend vom Gewöhnlichen gebildet. Die Sterne z. B. sind nur ein grobes Loch, ohne die umkreisende Linie, welche die Iris anzugeben pflegt und bei Michelangelo niemals fehlt. Beim Knaben sind sie ganz unbezeichnet geblieben, ein Schwanken, das ebenfalls unerhört ist. Der Satyrisk beim römischen Bacchus hat genau die gleiche Augenzeichnung wie der Gott.



Die Ohren sind von gleich flacher Behandlung wie das Haar, dazu langgestreckt und ohne alle Accente. Nirgends ist ein Ansatz, wie etwa der des Ohrläppchens betont. Der äussere Rand ist eine gleichmässig hinlaufende Eilinie. Michelangelo pflegt bei der Stilisirung dieses interessanten Körpertheiles gerade umgekehrt zu verfahren. Seine Ohren sind nicht lang, sondern breit, nicht rund, sondern eckig, nicht flach, sondern ausgehöhlt. Ein Prachtexemplar seines Stils bietet das Ohr Davids.

Die Hände sind von feiner Bildung, die Finger lang und schmal mit platten Nägeln, also durchaus zusammenstimmend mit der Ohrenformation.

Die Art, wie die Hände fassen, ist ebenso fein; man sehe die vornehme linke Hand mit der Schale: der Daumen greift über den Rand hinüber, die andern Finger mit schön abgestufter Beugung legen sich aussen an die flache Wölbung an. Wie will man das zusammenreimen mit Michelangelo's Gewohnheiten? Sein Bacchus greift gänzlich anders. Dass die Finger einer hinter dem anderen schön zurückträten, davon ist keine Rede. Auch legt

sich der Daumen nicht in die Schale hinein, so dass die Schärfe des Randes zur Empfindung käme, sondern derb bleibt der Daumen aussen am Gefässe hochgestellt. Und will man sagen, der römische Bacchus sei eben betrunken, so muss ich wieder darauf hinweisen, dass Michelangelo die feinfühligen Fingerstellungen nie und nirgends gekannt hat.

Und um sich den ganzen Unterschied im Formgefühl an einem weiteren Beispiel zum Bewusstsein zu bringen, wolle man die Trinkgefässe der beiden Götter vergleichen, den massiven Kübel, den der ächte Bacchus anblinzelt, und die fein profilirte flache Schale, die diese antikisirende Gestalt in eleganter Pose hochhält. Alles was wir von Aeusserungen Michelangelo's auf tectonischem Gebiet besitzen, stimmt völlig unter sich überein und Alles erhebt einen lauten Protest gegen die Einschiebung eines derartig fremden Gebildes. Am Boden steht übrigens noch eine Vase, die dem Knaben als Sitz dient: sie zeigt die Formen des vorgeschrittenen Cinquecento, Voluten mit Tücherschleifen und Derartiges.

Boden und Baumstamm sind wieder von einer stumpfen, weichlichen Art, fast noch mehr als beim Giovannino.[1])

Wenn man übrigens, wie gesagt, diese beiden Werke in engste Verbindung hat bringen wollen, so kann ich da nicht ganz zustimmen. Es scheinen mir doch Unterschiede der Formgebung von so principieller Natur obzuwalten, dass ich mich nicht entschliessen könnte, den gleichen Künstler für beide anzunehmen. Fest steht mir nur, dass auch die Bacchusergänzung in's volle 16. Jahrhundert hineingehört. Die Bewegung des Knaben z. B. wäre selbst für Michelangelo in seiner Jugend unerhört; für andere Künstler möchten derartige Wendungen vielleicht erst nach dem Cupido möglich geworden sein. Unmichelangelesk ist das Motiv in der Behandlung dennoch: Michelangelo würde den rechten Fuss fester aufgestemmt haben.

Zum Schluss muss ich noch etwas bemerken: die Hand, die die Schale hält, findet sich wieder bei Jacopo Sansovino. Seine Bacchusstatue im Bargello gibt das Motiv in so ähnlicher Weise, dass man den Gedanken an einen Zusammenhang nicht ablehnen kann. Nun war Sansovino's Hand berühmt, Vasari erwähnt sie ausdrücklich[2])

---

[1]) Am Baumstamm hängen drei Masken: ein Schweinskopf, ein Faun und ein anderes lachendes Gesicht.

[2]) Vasari VII, 494.

und so werden wir wohl nicht irre gehen, wenn wir auch dieses Werk zu den Voraussetzungen unserer Bacchusrestauration rechnen.

3. Die vier Figuren des Piccolomini-Grabmals.

(Siena, Dom.)

Der Contract zwischen Michelangelo und den Erben des Papstes Pius II. aus dem Geschlecht der Piccolomini, den der Künstler am 19. Juni 1501 in Florenz unterschrieb, lautete auf Lieferung von 15 Figuren in Marmor, 2 Braccien hoch (die obersten wegen der Entfernung etwas grösser). Michelangelo verpflichtete sich wieder, die Statuen besser zu machen, als irgend Einer (et sieno della perfectione che lui promette; cioè di più bontà, meglio conducte, finite et a perfectione, che figure moderne sieno hogi in Roma.) [1]) Ausserdem übernahm er es, eine von Torrigiani unvollendet zurückgelassene Figur, einen hl. Franciscus darstellend, in Kopf und Gewandung fertig zu machen, acciò possa stare intra le sue figure, et non si mostri maestro e mano diversa. Als Frist für die Vollendung der ganzen Aufgabe waren drei Jahre bestimmt.

Im Herbst 1504, nach Ablauf der drei Jahre, waren aber erst vier von den 15 Statuen geliefert worden. Es wurde daher ein neuer Contract gemacht und für die fehlenden elf nochmals ein Zeitraum von zwei Jahren bewilligt. Ohne Erfolg; es scheint, dass eine weitere Abwickelung der übernommenen Verpflichtungen nicht stattfand.

Was ist aber aus den vier gelieferten und für gut befundenen Statuen geworden? An Ort und Stelle, an der sogenannten Capella Piccolomini, finden wir sechs Figuren: in der grösseren Mittelnische oben eine Madonna mit dem Kind, die schon durch ihr Missverhältniss zum Raum bekundet, dass sie nicht hieher gehört; dann fünf männliche Figuren, unter denen unten links ein geringwerthiger hl. Franz ganz wohl mit Torrigiani's Werk identificirt werden kann; die übrigen vier aber — ein Papst, ein Bischof und zwei Apostel — müssen doch wohl Michelangelo's Arbeiten sein?

Dass sie identisch sind mit den im Contract erwähnten, möchte ich nicht bezweifeln; doch sind sie alle von so geringer

---

[1]) Milanesi p. 616.

Art, dass mir die Annahme unabweisbar erscheint, Michelangelo habe den Auftrag untergeordneten Kräften zur Ausführung übergeben, mit ein paar Andeutungen vielleicht, sonst aber sich nicht weiter darum kümmernd. Nur so ist es zu erklären, dass von allen diesen Männern mit dem Buch in der Hand kein Einziger dasselbe fest an der Kante anfasst, sondern Alle in erschreckender Gleichförmigkeit erst eine Mantelfalte in die Hand nehmen und dann etwa mit dem Handballen das Buch an sich drücken oder es auf dem vierten oder fünften Finger balanciren. Genug, die Besteller liessen sich's gefallen und hielten die Bestimmung für erfüllt, dass diese Heiligen künstlerisch so vollkommene Schöpfungen seien, wie in Rom zur Zeit nichts Aehnliches zu sehen wäre. Und auch Torrigiani's hl. Franz ist contractmässig vollendet worden: er hat zwar einen Kopf von der allergemeinsten Sorte bekommen, aber er war doch fertig und konnte seine Nische füllen.

Die zweite Beobachtung, die man bei genauerer Betrachtung dieser Sieneser Figuren macht, ist die, dass sie unter sich wieder stilistisch auseinander fallen. Zusammengehörig in ihrem Stil erscheinen der Papst und der Bischof, je auf eine besondere Hand aber zurückgehend die beiden Apostel.

Von den zwei erstgenannten präsentirt sich der Bischof in der mittleren Reihe in guter Stellung, fest auf dem rechten Fusse aufstehend, den Kopf hoch und geradeaus. Die gesenkte Linke hält das Buch, die Rechte ist in undeutlicher Geberde (mit geschlossener Hand) halb erhoben. Die Kopfbedeckung, in breiten Formen gehalten, zeigt aber eine wenig Vertrauen erweckende Freude an zweifelhaftem Detail (dreifache Abstufung in der Grösse der Knöpfe). Im Kopfe bemerkt man zwar die charakteristische Einziehung der Nase über den Flügeln, aber sie ist in kleinlichem Sinn gegeben, wie denn auch das ganz spitze Kinn Michelangelo's Billigung nicht gefunden hätte. Das Gewand kann mit dem der Brügger Madonna verglichen werden.

Der beigeordnete Papst ist ein gut Stück geringer. Die Form und Bewegung der Hände äusserst plump. Doch muss wegen den Uebereinstimmungen in Kopf und Gewandung an den gleichen Arbeiter gedacht werden.

Besser wieder der Apostel unten rechts, der zu Boden blickt. Dass hier drin ein anderer Künstler steckt, kann man auf allen Punkten erkennen. Die scharfe Linie, die die Augenbrauen bezeichnet,

ist ein Unicum. Die Fleischtheile sind ebenso abweichend vom Bisherigen gearbeitet, man vergleiche die Hälse.

Der vierte endlich, ganz oben links, mag äusserlich vielleicht am meisten von Michelangelo haben. Doch ist die Bewegung missglückt: sie erscheint nur gezwungen, nicht aber von jener verhaltenen Kraft, die dem Meister eigen zu sein pflegt. In der Gewandung verräth sich der unreife Kopf ganz deutlich: die scharfen, geradlinigen Falten schneiden sich abscheulich unter allen möglichen Winkeln. Die Haare haben in der Behandlung mit denen beim David Aehnlichkeit, und eben dadurch unterscheidet sich dieser Apostel auch für das ungeübte Auge offenkundig von seinem zuvor genannten Genossen. Man muss für die zwei ganz verschieden behandelten Figuren zwei Künstler annehmen.

Durch alle vier Figuren hindurch geht ein auffallendes Schwanken in der Grösse, die einen haben Postamente, die andern nicht. Es scheint an der Oberleitung gefehlt zu haben. Was dagegen allen gemein ist, ist das als einfache grosse Platte gebildete Buch. Es ist das nicht etwas Selbstverständliches. Torrigiani's Franz z. B. hat ein ganz kleines Buch, das dazu nicht als Platte, sondern ganz wirklichkeitsgemäss stilisirt ist, mit besonders aufmerksam gearbeitetem Verschluss. Hier könnte man vielleicht auf einen Wink des Meisters rathen. Im Uebrigen wird Niemand bedauern, wenn die Piccolomini-Figuren aus dem Werk Michelangelo's gestrichen werden. Es ist keine einzige darunter, die einen Vergleich mit dem Petronius aushielte.

4. Die Madonna von Manchester.

(London, Nationalgalerie.)

Die Madonna, die seit ihrer Ausstellung in Manchester im Jahre 1859, wo sie als neugefundener Michelangelo gewissermassen zuerst der Welt vorgestellt wurde, Madonna von Manchester heisst, ist schon viel länger bekannt und wird unter dem gleichen Künstlernamen z. B. schon von Rumohr angeführt.[1]) Rumohr hielt sie für älter als die hl. Familie in den Uffizien, setzt sie aber immerhin nicht vor das Jahr 1500. Diese Zeitbestimmung scheint mir wohl annehmbar, wenn ich auch in der Aechtheitsfrage abweichender Meinung bin. Alles, was michelangelesk in dem Bilde ist, wurde

[1]) C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen III, 96.

von dem Nachahmer aus Werken der Florentiner Periode 1501—1505 herübergenommen.

Es ist eine sitzende Madonna mit dem Buche; der Christusknabe will das Lesen hindern, er klettert am Schooss herauf und greift nach dem Buche, das die Mutter nun seiner Hand zu entziehen sucht. Nebenan steht Johannes und zu Seiten gleichmässig rechts und links singende Knabenpaare, grösseren Alters. Das ganze Bild ist nur angefangen und zwar in Temperatechnik.

Bekanntlich ist das Motiv des Knaben, der als Plagegeist nach dem Buch langt, in dem die Mutter lesen will, auch unter Raffaels florentinischen Madonnenentwürfen zu finden. Springer hat die Zeichnung der Albertina in seinem Werke als Figur 30 abgebildet und so ist es für Jedermann leicht möglich, die zwei Darstellungen zu vergleichen. Der sogenannte Michelangelo gewinnt freilich nicht dadurch: er erscheint neben Raffaels Skizze von einer ganz unsäglichen Lahmheit in der Bewegung, wie eine rechte Stümperarbeit. Und zwar Mutter und Kind gleichmässig.

In auffallendem Gegensatz dazu ist der kleine Johannes von grosser Schönheit. Er passt nicht zu den anderen; zu schön ist hier der Knabe bewegt, der sein über die Schultern geworfenes Fell vorn zusammen nimmt, dabei die eine Achsel hebt und mit der Wange an das Pelzwerk sich schmiegt, als ob ihn fröre. Schon Grimm hat beobachtet, dass dieser Johannes durchaus dem Kinde der Brügger Madonna gleicht. Immerhin ist die Motivirung der Haltung hier so eigenthümlich, das Thema so kunstvoll neu gewendet, dass man nicht von einer Entlehnung reden kann, sondern wohl annehmen muss, es sei eine Zeichnung des Meisters selbst hier verwerthet. Unschön ist nur die Ueberschneidung der Arme (sie kreuzen sich fast im rechten Winkel) und diese möchte wohl dem Nachahmer zur Last fallen, der den Johannes mit der Hauptgruppe doch einigermassen zu verknüpfen genöthigt war. Der Zusammenhang ist lose genug, eigentlich ist der Knabe nur angeflickt. Und der Eindruck, verschiedenartige Elemente vor sich zu haben, wird noch verstärkt dadurch, dass Maria auf einem isolirten Felspodium sitzt, die Anderen aber auf plattem Boden stehen. Gleich als ob man eine Statue mit ihrer Platte ohne Weiteres herübergenommen hätte.

Zu den halbwüchsigen singenden Knaben hinten mag die Inspiration von Luca della Robbia gekommen sein, doch haben auch sie ihre eigenthümlichen Verdienste.

Dass der Kopf der Madonna aus Allem herausfällt, was wir von Michelangelo kennen, wird Jeder zugeben. Ich wüsste keine einzige Stelle, wo man diese Bildung einschieben dürfte. Die Verschiedenheit, Form für Form, springt so stark in die Augen, dass ich nach den Ausführungen im ersten Abschnitt hier ein Weiteres zu sagen unterlasse. Gänzlich fremd ist auch die Hand mit den zierlich gestellten Fingern (der fünfte Finger gehoben) und das kleine Buch, in dem einige Blätter gelöst sind.

Was man als bedeutsam angeführt hat, dass das Kind hier wie bei der Brügger Madonna in eine Falte des mütterlichen Mantels trete, möchte ich nicht als Aechtheitsbeweis geltend machen. Es scheint mir das eher das Gegentheil anzuzeigen. Auch der unter dem Oberschenkel eingeklemmte Mantel ist von der Brügger Madonna entlehnt. Der Knoten über der Schulter stammt aus dem Tondo der Madonna mit dem Vogel. Aber ein vergebliches Bemühen würde es sein, das Werk bei Michelangelo zu finden, das dem grauenhaft zerfetzten Rock der Manchester-Madonna zur Entschuldigung dienen könnte. Welcher gänzliche Mangel an Haltung in diesen Kleidungsstücken! Und welche Hülflosigkeit im Faltenwurf! Wer möchte das Hemdchen des Christusknaben gemalt haben? Geradezu komisch wirken einige Motive, die zierlich sein sollen, wie das Fetzchen, das über den linken Arm des Kindes hervorlugt, oder der wundersam gekräuselte Saum am Rücken, für den man ja nicht die römische Pietà als Vorbild anrufen wolle.

Endlich ist die Localität durchaus eines Anfängers Werk. Der gleichmässig rechteckige leere Raum vor den Figuren, was soll er? und dann die ausserordentlich kleinliche Idee, für die Madonna ein besonderes Felsplateau zu arrangiren.

Wenn man auch schon den Vorschlag gemacht hat, das Bild vor 1496, also vor die erste römische Reise, zurückzudatiren, so liegt darin jedenfalls das Zugeständniss, dass wir es mit dem opus eines noch unerfahrenen Künstlers zu thun haben. Dieser Künstler kann aber nicht Michelangelo sein, er muss gesucht werden unter den Leuten, die um 1505 dem Meister nahestanden.

5. Die Grablegung.

(London, Nationalgallerie.)

Viel „ächter“ als das vorige Bild, d. h. in weit grösserem Umfang auf michelangeleske Originale zurückgehend, erscheint mir das (unvollendete) Gemälde der Grablegung. Die grossartige Hauptgruppe, der Mann und das Weib, die den auf einem Tuche sitzend erhaltenen Todten vorwärts schleppen, mag unmittelbar auf einen Entwurf des Meisters zurückgehen. Der kahlköpfige Alte hinten, der Christus unter den Armen gefasst hat und aufrecht hält, überzeugt schon nicht mehr ganz. Völlig von Michelangelo lenkt aber ab die von der Seite her halb erdrückt in das Bild hineinklagende Madonna, die nicht nur an sich als blosses Anhängsel einen peinlichen Eindruck macht, sondern auch eine unangenehme Zickzackbewegung in die Reihe der Köpfe hineinbringt. Das grosse Kunstvermögen, das in der Schiebung und Bewegung der Hauptkörper sich ausspricht, contrastirt zu auffällig mit solchen elementaren Fehlern der Composition, als dass man nicht alsbald auf den Gedanken käme, es habe hier ein Schüler mit des Meisters Gut gewirthschaftet. Diese Meinung muss sich befestigen, wenn man weiter geht und das ganz nichtssagende knieende Weib vorn ansieht, das mit einer anderen, streng symmetrisch angeordneten Figur (die nicht ausgeführt ist) zur Ausfüllung der Ecken des Bildes bestimmt war.

Fasst man die Köpfe in's Auge, so bemerkt man eine grosse Ungleichheit. Es ist beobachtet worden, dass der kahlköpfige Alte den Typus des Joseph im Bild der hl. Familie wiederholt und man hat darin nicht nur einen Beweis der Aechtheit, sondern auch einen Fingerzeig für die Entstehungszeit des Bildes erkennen wollen. Wenn man aber für andere Figuren die Parallelen in Bildern findet, die fast ein Jahrzehnt später gemalt worden sind, so wird die Schlussfolgerung lauten, dass ein Werk, das Typen aus verschiedenen Perioden Michelangelo's vereinigt zeigt, unmöglich auf den Meister selbst zurückgehen kann. [1]) Jn der That liegt dieser Fall hier vor. Die Hauptfigur, der tragende Mann, hat ihre Analogien in einem

---

[1]) Eine zeitliche Gleichsetzung der hl. Familie mit der Grablegung wäre übrigens schon durch den entschieden malerischen Stil der letzteren verboten.

der späteren Eckbilder der sixtinischen Kapelle, in der „ehernen Schlange“.[1]) Ich verweise auf den Mann vorne rechts, der sein Weib dem heilenden Erzbild entgegenhält. Die Uebereinstimmung in den wesentlichen Gesichtszügen,[2]) im Haar, in dem entblössten Hals, dem halb emporgestreiften Aermel, dem nackten hochgesetzten Knie ist so auffallend, dass man an der zeitlichen Zusammengehörigkeit nicht zweifeln kann. Wie viel in der Zeichnung Michelangelo's vorlag, wie viel der Nachahmer sich hier copirte, kann ich freilich nicht sagen; fest steht nur, dass das Gemälde erst während oder nach den späteren sixtinischen Arbeiten entstanden sein kann. Dahin weisen auch die Formen des Gefältes, die am Arm des Weibes besonders charakteristisch sich zeigen. Bei dem herabhängenden Gewandstück ebendort kann man an das gleiche Motiv bei der Lybica denken. Die horizontal über die Brust laufende Binde des Christus lässt sich in dieser Zeit gut durch das Beispiel des sterbenden Sclaven belegen. Wie ungeschickt ist aber hier wieder, dass der Gürtel des Trägers mit der Binde Christi in eine Linie zu liegen kommt.

Soll ich schliesslich noch etwas nennen, was es unmöglich macht, dass Michelangelo der Künstler des Bildes gewesen sei, so ist es die Landschaft des Hintergrundes. Abgesehen davon, dass Michelangelo zu dieser Zeit überhaupt kaum mehr eine Landschaft von solcher Ausführung gemalt hätte, widerspricht die Art der Formen allem, was wir von ihm kennen. Zunächst fehlt jeder Zusammenhang unter den einzelnen Theilen. Dann aber was sind das für weich-bröckelige Felsen im Mittelgrund? Wer möchte diese kleinlich gewellten Linien als Züge seines Griffels vertheidigen? oder das thurmreiche Städtchen links oben? und endlich die zwei kleinen Männchen, die dort mit dem Gruftdeckel beschäftigt sind? Der blossen Illustration wegen in der Ferne noch einige winzige Figürchen!

---

[1]) Auf die Frage, warum die Eckbilder der Altarseite die spätern seien, muss ich mit dem Hinweis auf meinen Seite 43 schon einmal genannten Aufsatz im Repertorium antworten.

[2]) Nicht michelangelesk sind die hohen runden Stirnen, wodurch der Christus am meisten ausser Vergleichung fällt.

6. Der sterbende Adonis.

(Florenz, Museo nazionale.)

Dass der sterbende Adonis nicht recht in den Zusammenhang der Werke Michelangelo's hineinpasse, ist schon mehrfach empfunden worden. Schon die Unsicherheit, wie man ihn zeitlich ansetzen solle, spricht das aus. Die Einen wollen ihn als Jugendwerk, die Andern als Arbeit des höheren Alters fassen. Grimm wäre geneigt, in ihm das Werk eines Nachahmers zu sehen, der etwa in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts in Michelangelo's Stil arbeitete. Ich schliesse mich dieser Ansicht an. Die Art der äusserlichen Behandlung stimmt zu auffallend mit dem überein, was die Mediceischen Fürstenbilder in der Grabkapelle von S. Lorenzo bieten. Ich verweise im besondern auf die Haare, für die man bei den früheren Werken keinerlei Analogien auftreiben könnte, und auf die (vordere) Hand mit den isolirten Fingern: sie deckt sich völlig mit der rechten Hand des sogenannten Feldherrn. Die andere Hand des Adonis, die hinten dem Kopf zur Stütze dient, findet sich im Motiv übereinstimmend wieder bei der „Nacht", wo sie ebenfalls im Gelenk so weit herumgedreht ist, dass sie nicht mehr weiter ausweichen kann.[1])

Im Uebrigen ist der Adonis ein verunglücktes Ding, des Meisters nicht würdig. Auf alle Weise ist versucht worden, eine interessante Bewegung zu gewinnen, und doch ist nichts Eindrucksvolles zu Stande gekommen. Wohl wendet sich der liegende Körper allmälig völlig um, so dass das Schwergewicht oben auf der rechten, unten auf der linken Seite liegt, aber es fehlt völlig das, was Michelangelo's liegenden Körpern allen eigen ist und ihnen das unterscheidende Merkzeichen gibt: der zwingende Eindruck des Lastens, des dumpfen gebrochenen Daliegens. Ich will nicht das Beispiel des sterbenden Centauren anführen, aber man erinnere sich nur an den Jesusknaben auf dem ersten Madonnenrelief und man wird zugeben müssen, dass der Künstler für einen sterbenden Adonis einen gewaltigern Ausdruck gefunden hätte. Und nun sind wir nicht einmal mehr bei den Jugendwerken, sondern in allernächster Nähe

---

[1]) Nach W. Henke's Beobachtung in seinem Aufsatz „Aurora und Nacht des Michelangelo" (Deutsche Rundschau 1890).

der Medicäischen Grabfiguren! Bei diesem Adonis ist das Daliegen fast ein kokett-geziertes.

Wer aber auf diese Weise nicht zu überzeugen ist, wer nicht glaubt, dass Michelangelo die Aufgabe im Ganzen anders gefasst hätte, halte sich an die Körperformen. Es ist eine ganz elende, schmalbrüstige Bildung, der Kopf mit dem kleinen geöffneten Mund manierirt und ausdruckslos, der Hals schwach, ohne Andeutung der Muskelstränge, die ganze Arbeit weichlich. Die Augen von ganz abweichender Gestaltung: die Sterne als Eintiefungen mit wulstiger Umrandung. Das Band über der Brust mit kleinlichem Gefält belebt. Die Wunde sehr grell klaffend. Auch sind so und so viel Blutstropfen sorgfältig im Marmor wiedergegeben. Wer hat den Muth, für derartige Trivialitäten Michelangelo verantwortlich zu machen? Das Jagdmesser scheint in Erz gedacht zu sein: in dem Heft, das die linke Hand hält, findet sich die Höhlung, um die Klinge einzusetzen (Spielerei!). Die rechte Hand (hinter dem Kopf) hält einen zusammengeknäuelten Riemen, von dem man nicht recht weiss, was er soll.

Der Eber unter den Knieen des Adonis ist als körperliche Bildung nicht besser gerathen. Uebrigens war von Anfang an nur auf die Ansicht von einer Seite (von vorn) gerechnet, indem die Fortsetzung des Leibes in der Bodenplatte verschwindet, Grund genug, um jeden Antheil Michelangelo's an diesem Werke auszuschliessen. Diese Bodenplatte selbst ist jetzt vielfach in Gips ergänzt und bildet eine fast glatte Fläche ohne Charakterisirung. Ob sie je anders beabsichtigt war, weiss ich nicht.

7. Zeichnungen.

Wie schon bemerkt, ist es im Capitel der Handzeichnungen nicht meine Absicht, eine völlige Behandlung des Thema's zu versuchen. Ich überlasse dies aus guten Gründen denen, die den ganzen Schatz einmal heben wollen und dabei von selbst dazu kommen müssen, das Aechte vom Unächten zu sondern. Die wenigen Bemerkungen, die ich hier niederschreibe, sind hauptsächlich bedingt durch das, was Springer gesagt hat.

Ich habe zunächst die im ersten Abschnitt von mir behauptete Unächtheit der Röthelzeichnung aus Oxford (Springer, Figur 15) zu begründen. Dabei muss ich aber bitten, allein auf die Braun'sche

Photographie (Oxford, 75) Bezug nehmen zu dürfen, indem die Reproduction bei Springer nicht auf mechanischem Wege hergestellt ist und der Zeichner nicht nur einzelnes Auffällige nach eigenem Ermessen verbessert, sondern auch das Ganze mit seiner gleichmachenden Manier übergangen hat, so dass mit einem Schein von Haltung auftritt, was die Arbeit eines ganz unerzogenen Schülers ist.

Es sind zwölf Köpfe, mehr oder weniger ausgeführt, von verschiedener Grösse, faunische Gesichter und Idealtypen durcheinander, ohne Ordnung hingezeichnet. Theilweise nach guten michelangelesken Mustern, aber in der Art der Zeichnung sehr gering. Eine unsichere, verschmierte Modellirung; nirgends die feste Form bestimmt angegeben; wo wirkliche Linien einmal vorkommen, da sind alle möglichen Strichlagen verwendet, um die Unsicherheit zu verdecken.

Einen ächten Zug scheint der junge männliche Kopf in der Mitte links zu besitzen. Er steht den letzten sixtinischen Köpfen nahe. Wie hülflos zeigt sich nun aber der Copist in der Zeichnung des Halses mit seinen Gruben: völlig verlassen und ohne Verstand macht er ein paar Schatten hin. Am linken Auge hat der Zeichner für die Abbildung einen Fehler ausbessern wollen durch Zusetzung der zwei Linien am Rand; in Wirklichkeit ragt das untere Lid mit einem isolirten Zinken in die Luft hinaus. Ganz sinnlos sind ferner die Haare vor dem Ohr behandelt u. s. w.

Der männliche Kopf in der Mitte besteht aus einer Reihe von Flecken; man kann kaum sehen, ob die Augen offen sind oder geschlossen. Nicht minder schlimm steht es mit dem Faunskopf unten rechts: ein Gefusel von kleinen Linien, die Haare hart wie Holz, die Augen dafür ganz verschwommen, ohne Structur. Der lockige Jüngling oben in der linken Ecke ist völlig nichtssagend, das Weib in der Ecke gegenüber ein Jammerbild von Modellirung. Kurz, man muss wünschen, dass dieses Blatt aus Springers schönem Buche ausscheide.

Was die Gruppe der weiblichen Idealtypen anlangt, von denen ich zwei Muster in Abbildung wiedergegeben habe, so hat sich natürlich auch hier viel Falsches eingeschlichen. Die Blätter scheinen früh ein begehrter Artikel gewesen zu sein. Mehrfach findet man als Contrast zum fein ausgeführten Hauptkopf mit absichtlicher Nachlässigkeit ein paar blos skizzirte Nebenköpfe auf das Blatt hingeworfen, gewöhnlich mit furiosem Ausdruck, um dem gehaltenen

Ernst der Hauptfigur eine Folie zu geben. Das verträgt man einmal, zweimal; wiederholt es sich aber öfters und zwar nach bestimmter Schablone, so ist man gegen alle Muster von dieser Gattung zum Verdacht gestimmt. Auch die sogenannte Vittoria Colonna der Uffizien-Sammlung gehört hieher, doch möchte sie wohl im Stande sein, ihren Künstlernamen zu behaupten. [1])

Bei keinem anderen Künstler, nach meinem Urtheil, sind die Handzeichnungen noch so wenig erlesen, wie bei Michelangelo. Ganze Serien, wie z. B. die versüssten sixtinischen Figuren in Weimar, gehören fort. Wer hier einmal die Aufgabe übernimmt, die zahllosen dem Michelangelo zugeschriebenen Blätter zu sondern, wird volle Arbeit, aber ebenso reichen Lohn finden, denn es ist auch eine Schöpferfreude, das Aechte aus der entstellenden Vermengung mit dem Falschen herauszulösen und aus der wüsten Masse die reine Gestalt des Künstlers hervortreten zu lassen.

---

[1]) Auf andere Weise zur Vorsicht gemahnt wird man in den Fällen, wo identische Wiederholungen von Köpfen vorliegen und nur das Beiwerk geändert ist (so bei Windsor - Castle, Braun 112 = Uffizien, Braun 185).

Kgl. Hof-Buchdruckerei von E. Mühlthaler in München.

